د. غالى شكرى

العنقاء الجديدة

صراع الأجيال فى الأدب المعاصر



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٣

الطبعة الأولى سلسلة (اقرأ) ١٩٧١
الطبعة الثانية دار الطليعة - بيروت ١٩٧٧
الطبعة الثالثة ١٩٩٣

العنقاء الجديدة

صراع الأجيال فى الأدب المعاصر



مقدمـــة

لهذا الكتاب قصة .

ففي احد ايام عام ١٩٧١ جمعت عدة دراسات نقدية كتبتها خلال السنوات الست السابقة على هذا التاريخ ، وتوجهت بها الى «دار المعارف» حيث استقبلني صديقي الشاعر الراحل عادل الغضبان مديرها العام .

وكانت دار المعارف في ذلك الوقت هي ناشري الرئيسي ، من الصعب ان اصدر كتابا عن غيرها او دون اذن منها .

قال لي عادل الغضبان وهو ينظـــر الى حقيبتي الصغيرة بابتسامته الصافية «كتاب جديد ؟» قلت «ربما» . تابع «أرجو ان يكون هذه المرة صغيرا نوعا ما ، ففي سلسلة مكتبة الدراسات الادبية متسع لمؤلفاتك الكبيرة ، اما انا ففي امس الحاجة لكتاب صغير منك يصلح لسلسلة إقرا» . وهي المجلة الشهرية ذات المجد العريق التي يشرف على تحريرها .

قلت له «لا ادري اولا ما اذا كانت الاوراق التي معي تشكل كتابا ام لا .. اما النشر في سلسلة إقرا فهو يخيفني ، لانني لم

اتعود على ملاقاة الجمهور الواسع ، كتبي في العادة ليست موجهة الى هذا الاطار العام». قاطعني وقد ازدادت ابتسامته صفاء «هات ما عندك .. ولنجرب» .

كان الذي «عندي» ستة فصول ، يجمعها خيط واحد لا يظهر الا عند القراءة بل والانتهاء منها . وقد دأبت منذ بداية حياتي الادبية تقريبا ، على ان اختار قضية ما : اناقشها احيانا من خلال كاتب واحد (كنجيب محفوظ او توفيق الحكيم او سلامه موسى) او عدة ادباء (كأزمة الجنس في القصة العربية وشعرنا الحديث الى اين وادب المقاومة والتراث والثورة) او مرحلة تاريخية (كمذكرات ثقافة تحتضر وثقافتنا بين نعم ولا وذكريات الجيل الضائع ، وهكذا) .. لم يكن يعنيني الشكل ، سواء جاء اكاديميا خالصا او صحفيا خالصا ، كانت «القضية» ولا تزال هي التي تعنيني اولا .

وكان الخيط الواحد الذي يربط الفصول الستة التي في جعبتي هو قضية «صراع الاجيال» ، اذ كانت حركات الشباب في مصر والوطن العربي والعالم ابان الستينات هاجسا عنيدا يشغلني حتى الأرق ، خاصة ما صاحب هذا التمرد العالمي للجيل الجديد من انعكاسات صاخبة في الادب والفن .

وكاد تعبير «صراع الاجيال» في بعض الادبيات أن يكون نقيضا للصراع الطبقي ، وانه «الشكل الحديث الملائم لروح العصر» ، أي انه صراع الآباء والابناء ، صراع عضوي ، ولا علاقة له بالصراع الاجتماعي .

وكان الرد المتطرف على هذه الدعوى هو انه ليس هناك صراع اجيال بل صراع طبقات فحسب !

وكنت أشعر دوما بأن ثمة خطأ ما في كلا الرايين، فالمتغيرات اللاهثة في عالمنا المعاصر هي مزيج مركب من عناصر أشمل كثيرا من الصراع العضوي للاجيال والصراع الاجتماعي للطبقات . هناك الهوة المروعة التي تفصل شمال العالم المتقدم عن جنوبه المتخلف.

وهنـــــاك التقارب المفاجىء بين الشرق الاشتراكي والغـــرب البرجوازي . ولست اقصد التقارب الرسمي بين النظامين او ما يسمى بالانفراج الدولي ، بل اقصد ان ما حدث في براغ١٩٦٨ ليس بعيدا جدا عما حدث في باريس ذاك العام نفسه ! وهناك الثورة التكنولوجية الهائلة التي قربت كثيرا بين العمل اليدوي والعمل الذهني . وهناك مجتمع الاستهلاك الذي هو «بلا غاية».

ووضعت أمامي عدة ملاحظات : اولها ان صراع الاجيال ، كما يتضح ، هو ظاهرة عالمية ، من اميركا الى الصين (ما سمـــي بالثورة الثقافية) ، ومن المكسيك الى استراليا مرورا ببريطانيا ومصر ولبنان وتونس . والملاحظة الثانية هي وحدة التوقيت ، اي وحدة الزمن والتاريخ ، فهذه الانتفاضات كلها حدثت فـــي اوقات متقاربة واحيانا متطابقة . والملاحظة الثالثة هي اختلاف الدوافع والملابسات التي تميز كل انتفاضة ، وان كان يمكـــن استخلاص القاسم المشترك بينها جميعا وهو «الديموقراطية» : ديموقراطية التعليم ، ديموقراطيـــة الانتاج ، ديموقراطيـــة الاستهلاك ، ديموقراطية الحـــزب ، فما حدث فـــي الصين وتشيكوسلوفاكيا وبولونيا — وهي دول اشتراكية — هو فـــي صميم الديموقراطية . وما حدث في اميركا وبريطانيا وفرنسا وبلجيكا وهولندا — وهي دول راسماليـة — هو في صميـــم الديموقراطية . وما حدث في مصر ولبنان وتونس والهنـــد والبرازيل — وهي من دول العالم الثالث — هو في صميـــم الديموقراطية . الا ان هذا القاسم المشتـــرك يعود الى التجزئة والتنوع ، فالديموقراطية التي يطالب بها الاشتراكيون تختلـف عن الديموقراطية التي يطالب بها الغرب ، والديموقراطية التـي يطالب بها المتقدمون تختلف عن الديموقراطية التي يدعو اليهـــا المتخلفون . وهكذا .

والملاحظة الرابعة هي ان هذه الحركات جميعها التي درجنا على تسميتها «صراع الاجيال» بتجسيداتها الاجتماعية والنفسية

والتاريخية والاقتصادية ، قد انعكست في الفكر والادب والفن انعكاسا مباشرا .

وقد رايت في ضوء هذه الملاحظات ، أن صراع الاجيال حقيقة موضوعية لا سبيل لانكارها ، ولكنها ايضا حقيقة اجتماعية في المقام الاول . انها ليست معزولة قط عن الصراع الطبقي والصراع الوطني والنضال لدرء التخلف ، وهذه كلها قضايا اجتماعية اساسا . وقد اتسعت الهوة بين الاجيال المعاصرة كثمرة للمتغيرات الاجتماعية ذاتها . وحتى الثورة التكنولوجية بما حذفته واضافته وعدلته الى هياكل الانتاج وقواه، الى التصورات الفكرية وتعبيراتها البشرية ، والى المناخ النفسي ، فهي ليست مجرد ثورة جيل ، بل هي محصلة لكشوفات ومعاناة عصر كامل، عصر «اجتماعي» كامل . ولا شك ان متغيرات هذا العصر تطبع كافة الانتماءات والاتجاهات والتيارات بطابعها ، بحيث لا ينجو من رياحها الفكر الاشتراكي او الفكر الراسمالي او الفكر الذي هو بين بين . ولكن الاكثر قدرة على الاستجابة لهذه المتغيرات ، هو ـ بطبيعة الحال ـ الجيل الجديد . ان الاجيال التي عاشت «مجدها» الاشتراكي في ظل ستالين ، او عاشت «مجدها» الامبراطوري في ظل تشرشل ، يصعب عليها كثيرا التعامل مع الرؤى الجديدة للعالم فضلا عن المشاركة في الخلق والنقد . والمتغيرات قد تفرض نفسها على السلوك العملي ، ولكنها من العسير ان تترك أثرا راسخا في العقل والقلب . وتظل ، بالقطع ، هناك استثناءات تاريخية عظيمة ، لرجال تجاوزوا الماضي واشرابوا بأعناقهم الى مشارف العصر الجديد ، ولكنهم يظلون ايضا اقرب الى الرمز : الرمز القائل بأن التاريخ موصول الحلقات . غير ان الرجال الذين لا يتجاوزون مقتضيات التاريخ ويبقون اسرى الماضي ، حتى ولو كان ثوريا ، فهم القاعدة العريضة لحزب «المحافظين» العالمي بيمينه ويساره . انهم لا ينتهون غالبا حين يتوقفون عن العطاء بل ينتهون حتما حين يقفون

امام العطاء الجديد ، في مواجهته .

***

وقد اخترت الفصول الستة لهذا الكتاب في ضوء هـــذه القناعة لمعنى صراع الاجيال :

- الفصل الاول حاولت فيه متابعة الوثبات الجديدة في الآداب الغربية ، ومدى تعبيرها او تناقضها مع صراع الاجيـــال وحركات الشباب في الغرب .
- والفصل الثاني ضربت فيه مثلا من تراثنا القريب ، لأحـد كبار المحافظين في الادب العربي المعاصر ، وهو عباس محمود العقاد ، الذي قد لا يدري ابناء الجيل الجديد انه كان رائدا متقدما على نحو من الانحاء .
- والفصل الثالث اتخذت فيه من القصة المصريـــة القصيرة شاهدا لا يدحض على صراع الاجيال بقاعدته واستثناءاته .
- والفصل الرابع قدمت فيه حصيلـــــة الصراع في المسرح المصري ، خاصة في سنوات ازدهاره ، فـــي الستينات . وكيف صار الشباب كهولا لا في السن بل في الفكر والفن .
- والفصل الخامس طرحت فيه قضية فلسطين على خشبـة المسرح العربي ، وكانت قد طرحت نفسها على هذا المسرح، فرصدت العلاقة الجدلية القائمة بين جيل وقضيته المباشرة، واستخلصت عدة ملاحظات .
- والفصل السادس كانت هزيمة ١٩٦٧ هي المحور لقيام جيل جديد في الرواية العربية على انقاض جيل قديم . وهـــي «رؤيا» تتجاوز أسوار الفن الى ما هو أبعد من صراع الاجيال في احد أشكال الادب . ولكن هذا الشكل يمنحها شاهـدا على الصدق .

وهكذا ينتهي الكتاب ، وكأنه يستصرخ «العنقاء الجديدة» أن

تولد من الرماد المحترق . وهي ذاتها الصرخة التي اختتمت بها كتابي «المنتمي» دراسة في ادب نجيب محفوظ . ولكن الصرخة الجديدة تأتي في زمن مغاير ، وكأنها تضع نبوءة زرقاء اليمامة على المحك .. فالاجيال المتصارعة وجها لوجه أمام الماضي والحاضر والمستقبل . وحلبة الصراع مسورة بقوانين المجتمع والتاريخ .

***

بعد اشهر قليلة ، وبالتحديد في حزيران ١٩٧١ ، ظهر الكتاب في الاسواق .

وكدت من الغلاف الا اتعرف عليه ! فقد حذفوا العنوان الرئيسي وابقوا على العنوان الفرعي الذي كان من الممكن الا افكر فيه لولا خوفي من «شاعرية» العنوان الرئيسي وعدم اعتياد القارىء العربي على مثل هذه العناوين لكتب النقد الادبي .. رغم انها ظاهرة قديمة في الغرب !

وما أن فتحت الكتاب حتى فجعت بغياب المقدمة (وقد ضاعت للأبد لانه لم تكن لديّ منها نسخة) التي تبرر صياغة الكتاب على هذا النحو ، على الاقل ، وتشرح تصوري عن صراع الاجيال .

ثم فتحت الصفحة الاخيرة لاهتمامي بالفهرس دائما ، فاذا بالفاجعة الحقيقية ، لقد حذفوا حوالي نصف الكتاب ان لم يكن كماً فنوعا ، أي الفصول الثلاثة الاخيرة !!

وكان الحل الوحيد هو الاستسلام ، كالعجز تماما أمام الموت ! فقد مات الكتاب فعلا في ذاكرتي .

وكانت مفارقة تدعو للرثاء حين اتصلت بي ادارة التوزيع بدار المعارف ــ بعد شهر ــ لتهنئني على نفاد العدد (٣٤٢) من مجلة «إقرا» اي كتابي المأسوف على شبابه ، وبهذه المناسبة يعتذرون

لي عن انهم لا يستطيعون توفير «كل» نسخ الهدايا المحددة في العقد .

وكان الشاعر عادل الغضبان قد انتقل الى رحاب الله ، حين عرفت بقية القصة . فالكتاب الذي يصدر في سلسلة «إقرأ» ليس كتابا بل «مادة» . والمجلة المذكورة لا تزيد عدد صفحاتها الا مرة واحدة في العام في شهر رمضان المعظم . وعلى الكاتب المشترك في هذه السلسلة ان يملأ صفحات «العدد» بمادة لا تزيد ولا تنقص . و«لفرط اعجابهم» بالكتاب اكتفوا «بقص» جناحه الامامي ــ المقدمة ــ وجناحه الخلفي (الفصول الثلاثة بالترتيب) دون محاولة «ازعاجي» بالاختصار !!

ولا يدرون انها المأساة بعينها ، فالكتاب ليس مقالا في مجلة. وحتى المقال له قدسية الرفض والقبول .

***

المهم أن «العنقاء الجديدة» ربما تكون قد ولدت في الفكر والادب العربي الحديث ، طيلة السنوات الست التي مضت على الطبعة المشوهة من هذا الكتاب . ولكنها ، على صعيد الواقع ، لا زالت تعاني أهوال الولادة المتعسرة . لذلك ارى مبررا لصدور هذا الكتاب ، مرة اخرى ، في طبعته الحقيقية الكاملة .

باريس ١٩٧٧/٧/١ **غالي شكري**



الفصل الاول

الموجة الجديدة وصراع الأجيال

الفصل الاول

الموجة الجديدة وصراع الاجيال

لو ان الآداب والفنون توقفت عند حدود التسجيل التاريخي لما يجري في العالم من احداث ، لما تجاوزت كونها مجموعة من «الوثائق» الاجتماعية التي يرجع اليها المؤرخون في شيء كبير من الحذر ذلك انها لا تقوم بحال مكان الوثائق العلمية المحصة ، وانما اقصى ما تستطيعه هو ان تقدم «المناخ» التاريخي للحدث برائحته التي يجيد الفنان بحاسة الشم الابداعية ان يشيعها بين جنبات «الوثيقة الفنية» التي عكس فيها المجتمع والانسان والتاريخ . ولكن الآداب والفنون لا تتوقف لحسن الحظ عند حدود التسجيل التاريخي ، ولا تكتفي بأن تعكس الواقع الاجتماعي ، وانما هي في احيان كثيرة ، وبخاصة عند نقاط التحول الخطيرة في حياة الانسان ترتفع الى مستوى النبوءة ، او

على اقل تقدير يتحول العمل الفني الى ما يشبه الرادار يلتقط الظواهر البعيدة عن مستوى البصر المألوف . هكـــذا كان دور شكسبير عندما حطم الوحدات الارسطية الثلاث ، وهكذا كان دور سرفانتس عندما أبدع الشكل الروائي الحديث .. لم يكن هذا الدور او ذاك مجرد ثورة تكنيكية ، بل كان يرهص بثـورة انسان عصر النهضة على اغلال القرون الوسطى . وهكذا ايضـا اقبلت الثورة الرومانتيكية تعبيرا عن الازمة الحادة بين الفـرد والمجتمع في ظل الراسمالية الوليدة . وكذلك اقبلت الثـــورة الواقعية توجز في شكلها ومضمونها ازمة المجتمع الراسمالي ، فجاءت القتامة التي عرفناها في بلزاك وفلوبير وزولا على اختلاف اتجاهاتهم «الواقعية» بمثابة المؤشر الذي لا يخطىء الى «الطريق المسدود» الذي انتهت اليه الحضارة البرجوازية . وعندمـــا اقبلت التعبيرية والرمزية والدادية والسوريالية والمستقبلية لم تكن سوى جولات يائسة في دهاليز الطريق المسدود ومنعطفاته المظلمة مؤكدة من جديد ان لا بد من «طريـــق جديد» . وكانت الحرب الاولى قد لخصت بعمق دام تجربة الانسان الراسمالي ، وجاءت الحرب الثانية لتفسح الطريـــق امام الانسان الجديد ، انسان ما بين الحربين الذي أعلنت ميلاده ثورة أكتوبر الاشتراكية عام ١٩١٧ ، سواء كان هذا الانسان يعيش في ظل دولة الثورة او خارجها . على ان الحرب اذا كانت قد أفسحت الطريق امام الانسان الجديد ، فانها في الوقت نفسه قد تمخضت عن الكثير من المشكلات التي لم تجسمها بحار الدم وملايين القبور المجهولة.

وتعد الوجودية سواء كانت فلسفة كما يحب ان يسميهـــا المؤيدون او حالة نفسية كما يرغب في تسميتها المعارضون ، ابرز تيارات الفكر الادبي التي صاغت «المصير الانساني» بعد الحرب على ضوء ــ او ظلام ــ الدمار الذي شهده الجيل الغربي فيما بين الثلاثينات والاربعينات من هذا القرن . ويميل الكاتب الامريكي والتر كوفمان الى ان جذور الوجودية تمتد الى تلك الاعمـــال

«العبقرية» التي كتبها دستويفسكي (١) . ذلك ان «الجريمة والعقاب» و«الاخوة كارامازوف» وغيرهما من روايات الكاتب الروسي تحمل بذور التمزق الذي عانت منه الحضارة الروسية قبل الثورة ، وهو التمزق الروحي العميق الذي عرفته روسيا بدخولها المفاجىء خضم الحضارة الغربية .. فقد ادى شيوع الافكار الفوضوية والثورية الى ذلك الاضطراب الهائل الذي التقط دوستويفسكي ذبذباته معلنا بالرغم من كل شيء «بداية عصر جديد» ، ولم تكن أعماله سوى «روح هذا العصر» . على ان الثورة الاشتراكية قد هيأت للروح الروسية مسارا مختلفا عن مسار الروح الغربية في اوربا وأمريكا .. ويكاد مارسيل بروست ان يكون في «بحثه عن الزمان الضائع» صاحب الرؤيا الاولى التي تكاملت على نحو من الانحاء في «يولسيز» لجيمس جويس ، رؤيا «انهيار الغرب» كما أسماها شبنجلر . وهي «القضية» التي تخصص لها فرانز كافكا في روايته الرائدة «المحاكمة» ، فقد اتسمت هذه الرواية بالشمول الذي أصبح فيما بعد من أهم سمات «الرواية الجديدة» . وكانت الخلاصة المركزة التي اتى بها كافكا هي انه على الرغم من أن الانسان قد جاء الى هذه الدنيا بغير أن يستشيره أحد في هذا المجيء ، فانه يعيش حياته «متهما» بوجوده نفسه ، متهما في قضية لا يعرف عنها شيئا . ولم تخرج قصة «الغثيان» لسارتر ولا كتاباته النظرية عن هذا المعنى ، وبخاصة في كتابه المبكر «الوجود والعدم» .. حتى اذا جاء ألبير كامي في روايته «الغريب» كان الشكل الوجودي للرواية — أن جاز التعبير — قد استنفد أغراضه في تجسيد عبث الوجود

---

١ — راجع كتاب «الوجودية من دستويفسكي الى سارتر» — الطبعة الانجليزية — الطبعة السادسة — ١٩٥٨ .

الانساني ، فبالرغم من المكتسبات التكنيكية التي ادخلها هـــذا الشكل منذ توغل دستويفسكي في طوايا النفس البشرية ، وتمكن بروست من خلخلة الزمن الروائي التقليدي ، واستطاع جويس وفرجينيا وولف ان يدخلا تيار الشعور الى نسيج الشخصيــة الروائية ــ بالرغم من ذلك كله لم تفلت الرواية الغربية من قيود البناء الكلاسيكي العامة ، لانها لم تفلت أصلا من قيود الرؤيـــا السائدة على الانسان الغربي آنذاك .. وهي القيود التي تستلزم وجود شخصية وحدث وجودا حتميا لا فرار منه .

حقا لقد تغيرت «الشخصية» في ادب القرن العشرين عمــا كانت عليه في القرن السابق ، فأصبحت شخصية لها بعدهـــا الداخلي والخارجي معا وكذلك الحدث لم يعد ذلك الواقـــع الموضوعي المحدد بالزمان والمكان ، بل هناك الى جانب ذلك الحدث النفسي ومآزق روحية وعذابات مريرة تعانيها الذات البشرية من هول فقدانها «الايمان» الذي هزه من الاعماق سقوط الاعمـــدة الفكرية التي حملت البناء البرجوازي أمدا طويلا .. فلما هبت رياح الحرب «ولم يكن هذا البيت مؤسسا على الصخر سقط ، وكان سقوطه عظيما» كما يصف بعض النقاد ــ بهذه الاستعارة من الانجيل ــ ما حدث لأوربا غداة الحرب العالمية الثانية . فاذا كانت المانيا قد منيت بهزيمة عسكرية ماحقة ، فان اوربا الغربيــــة بأسرها قد منيت بهزيمة «روحية» بعيدة المدى .. اذ لم تكــن الفاشية او النازية الا تتويجا طبيعيا للنظام الرأسمالي بأكمله . هذه الحقيقة المرة هي التي شكلت رؤيا جيل ما بعد الحرب بأحلك الظلمات سوادا .

ولما تسنى لقطاع من هذا الجيل ان يرى في انسان ثـــورة اكتوبر بديلا للانسان النيتشوي المهزوم ــ والذي يمكن ان يبعث من جديد اذا ترك الثور الرأسمالي طليقا ــ فان هذا القطـــاع انقسم بدوره الى شطرين : احدهما تبنى الرؤيا الاشتراكية في بكارتها الاولى بتحفظ كبير على التطبيق الستاليني ، والآخر عاد

مهرولا خائب الامل يائسا على اثر رؤيته معسكرات الاعتقال ، فلم يعد يميز بين الاشتراكية والنازية مثل البير كامي . لهذا كــان الجيل الجديد من كتاب الغرب أقرب الى «غثيان» سارتــــــر و«غريب» كامي من ناحية المضمون ، وهما من بواكير الاعمال التي «جردت» الوجود الاجتماعي في منطوق نظري محدد هو العبث واللامعقول ، عبث الوجود الاشمل ولا معقولية الكينونة المحكوم عليها مقدما بالزوال . على ان المصدر الاجتماعي المباشر لهــــذا الاحساس العميق بالعبث ظل قائما في اعمال المدرسة الجديدة يعكس الاصول الموضوعية البعيدة لهذا الاتجاه في الفكر والفن. وهي اليأس التام من النظام الذي يستظلون به ، والامل الغامض في نظام آخر لا يجدون له مثيلا في العالم الواقعي ، فبالرغم من اليأس المخيم على الرؤيا الجديدة فان «البديل» لا يلتمسونه في مثال محدد .

ومن الضروري القول بأن ادباء الرؤيا الجديدة الذين بــدات اسماؤهم تلمع في الخمسينات لا ينتظمهم «تيار» موحد بالمعنى التقليدي ، فالرؤيا الجديدة نفسها تصل بهم الى ذروة التفرد والتنوع الذي لا يتيح لهم الاجتماع حول مائدة واحدة . واذا جاز لنا من قبيل «الايضاح» أن نجمع بينهم تحت عناوين مثل «العبث» و«التجريبية» و«الطليعية» و«الموجة الجديدة» فانه يتعين علينا أن نضع في اعتبارنا هذه النقطة الرئيسية، وهي ان هذه العناوين تبلغ من العمومية والتجريد حدا ينبغي الاعتراف معه بأنها الــى «المجاز» أقرب منها الى التصوير الدقيـــق لتفاصيل هــــــذه «الاتجاهات» الجديدة . وفي حدود هذا «المجاز» نقول ان الاطار الذي تتحرك فيه هذه «الموجات» الجديدة هو ما يمكن تسميته بصراع الاجيال . وفي هذا الاطار تختلف المدرسة الانجليزية عن المدرسة الفرنسية ، وهما معا يختلفان عن المدرستين الامريكية والالمانية . غير ان بداية الخمسينات لا تؤرخ لموجة جديدة فـــي

الغرب وحده ، وانما هي تؤرخ في الوقت نفسه لموجة جديدة في شرق اوربا والصين والاتحاد السوفييتي كذلك . فقد كان المؤتمر العشرون للحزب الشيوعي السوفييتي بمثابة نقطة التحـــول التاريخية بين عصرين في تطور الفكر الاشتراكي انعكس بدوره بل تنبأت به «موجات جديدة» في الآداب والفنون الاشتراكية . ان هذه الموجات الفكرية والفنية ، سواء في الشرق او الغرب كانت الإرهاصات الاولى التي تنبأت منذ حوالي عشرين عاما بما تمور به الارض هذه الايام – شرقا وغربا – من أحداث جسام يقودها الشباب الذي تغذى روحيا بالفعل ورد الفعل على أفكار أدبـــاء الطليعة على مدى جيل ، هذه الاحداث التي تؤثر بصورة مباشرة على خريطة العالم المعاصر ، فكريا وسياسيا . ولعـــل التقارب الزمني الذي يصل احيانا الى درجة المطابقة في ظهور الموجـات الادبية الجديدة مع بداية الخمسنات بالشرق والغرب ، وفـي اشتعال ثورات الشباب الراهنة بالشرق والغرب يؤكد معنـــى الاطار الذي آثرنا صياغته منذ البداية في تعبير «صراع الاجيال». وحان لنا أن نضيف انه «صراع عالمي» يكتسب هنا اسبابا تختلف عن اسبابه هناك ، ولكنه في الجوهر ظاهرة عالمية خاصة بالعصر الذي نعيش فيه . وهكذا الامر في الادب والفن ، فان موجاتـه الجديدة هي في الاصل موجة عالمية تعبر عن صراع الاجيال وروح العصر سواء عبر عنها «ادوارد ألبي» في امريكا متسائلا : «من يخاف فرجينيا وولف» ، او عبر عنها «جون أوزبورن» فـــي انجلترا آمرا : «انظر خلفـــك في غضب» ، أو عبر عنهـــا «دودنتسيف» في الاتحاد السوفييتي نافيا : «ليس بالخبـــز وحده» .

اللوحة الغربية :

بالرغم من ان اكثر ادباء الطليعة الذين يكتبون بالفرنسيـــة

ليسوا فرنسيين ، فان فرنسا تعد في نظر الكثير من النقاد «البلد الأم» للاتجاهات التجريبية الحديثة . ذلك انها كانت بلا منازع أولى المعامل الفنية للتجارب الطليعية ، وانها كذلك صاحبة تراث عريق في ثورات الادب والفن .. فالشعر الفرنسي الذي كان خاضعا لمقولة فاليري : «ان القصيدة ينبغي ان تكون عيدا من أعياد العقل» هو نفسه الذي ثار على هذه القاعدة حين قال بريتون : «ينبغي ان تكون القصيدة حطام العقل» ، او كما عبر عن المعنى نفسه أراجون بصورة أفضل حين قال : «ان الشعر لا وجود له الا بفضل الخلق الجديد المستمر للغة ، وذلك بتحطيم النسق اللغوي ، وتكسير قواعدها ، وتغيير ترتيبها المعتاد في الكلام» . وتصل هذه الثورة الى ذروتها المعاصرة في «قصيدة النثر» عند سان جون بيرس (١) .

والمسرح الفرنسي الذي كانت تتوزعه أصداء كورني وراسين وموليير من ناحية والمسرحيات الواقعية والرومانتيكية من ناحية اخرى هو نفسه المسرح الذي أثمر كاتبا مثل ألفريد جاري يكتب عند نهاية القرن التاسع عشر قائلا : «اردت ان تكون المنصة منذ رفع الستار عبارة عن مرآة أمام النظارة .. يرى فيها الرذيل نفسه وله قرنا ثور وجسم تنين بمقدار إفراطه في رذائله» ؛ ثم يقول ليونارد كابل برونكو مؤرخ مسرح الطليعة بأنه ليس من المستغرب ان يستولي الذهول على الجمهور وهو يشاهد باطنه الدنيء الذي لم يكن قد تم عرضه أمامه كاملا . وهي مسرحية تتنبأ بالمستقبل ليس فقط لانها تكهنت بمذبحة القرن العشرين وبعالم اليوم المقلوب رأسا على عقب ، وانما ايضا لفقدان القيم

---

١ ـ راجع مقال الدكتور عبد الغفار مكاوي «ثورة الشعر الحديث» بمجلة الفكر المعاصر ـ العدد ٢٧ مارس ١٩٦٨ .

كل معنى مطلق بحيث يمكن ان يؤخذ ظهر الشيء على انه وجهه. والمسرح الفرنسي هو الذي انبت كاتبا مثل ابوللنير الذي يرى ان المسرح ينبغي الا يكون في خداع وتمويه ، فالكاتب المسرحي في رأي أبوللنير له حرية مطلقة اذ هو خالق عالمه وسيده :

«من العدل أن يجعل الجموع والاشياء الجامدة تتكلم
اذا راق له
وان يغفل الزمان
وكذا المكان
ان عالمه هو مسرحيته
وفي داخلها هو الإله الخالق
الذي يرتب كما يشاء
الاصوات والإيماءات والحركات والكتل والالوان
لا في سبيل غرض أوحد
هو تصوير ما يسمى شريحة من الحياة
بل ليتمكن من بعث الحياة نفسها بكل حقيقتها
لان المسرحية يجب ان تكون عالما بأكمله مع خالقها
اي الطبيعة نفسها ، لا تمثيلا لجزء صغير فقط
مما يحيط بنا او مما حدث ذات مرة» .

والمسرح الفرنسي اخيرا هو الذي اتاح لأنونتان أرتو أن يكتب ما عناه «بمسرح القسوة» الذي شرحه قائلا : «.. فبدون عنصر من عناصر القسوة في اساس كل مشهد ، لا يمكن ان يكون هناك مسرح . وفي حالة الانحلال التي انحدرنا الان اليها لا سبيل الى اعادة ادخال الميتافيزيقا الى ارواح الناس الا عن طريق جلودهم». ويعتقد أرتو ان الحوار هيهات أن يؤدي اغراض الميتافيزيقا لان لغة الكلام كما تستخدم في الغالب الأعم تقصر عن اي شيء أعمق من مجرد التشبيه ، وتختزل السر الى مادة والمعنى الى منطق . ويتخذ أرتو من مسرح جزيرة بالي الشعبي الصادر عن الشعائر مثله الاعلى في التجسيد المسرحي ، وعن ذلك يقول : «مشهد

مسرح بالي الذي يعتمد على الرقص والغناء والتمثيل الايمائـي ــ وقليل من لوازم المسرح كما نفهمه في الغرب ــ يرد المسرح الى قصده البدائي ، بمقتضى وسائل موغلة في القدم أثبتت التجربة فاعليتها ، هذا المسرح الذي تعرضه كمزيج من تلك العناصر كلها وقد انصهرت معا في ضوء من الهذيان والخوف» [1] .

كان هذا التراث في واقع الامر يشكل مناخا خصبا لتجربـة الاتجاهات الجديدة التي بزغت في أوائل الخمسينات مع بواكير انتاج يونسكو وبيكيت . وقد اطلق يونسكو على مسرحيته الاولى «المغنية الصلعاء» (١٩٤٩) اسم «المسرحية المضادة» ، وتحت هذا الاسم كتب «مأساة اللغة» . والحق ان يونسكو قد اختار منـذ الوهلة الاولى باباً خاصا الى عالم «اللامعقول» : (ضلفته) الاولى هي اللغة ، و(ضلفته) الثانية هي المسرح . فاللغة عنده لم تعـد موصلا جيدا لحرارة التفاهم بين البشر ، بل هي تنتصب جدارا عاليا يحسن هدمه بالصمت . واذا كان قد مال في «المغنيـــة الصلعاء» الى التصوير الكاريكاتوري لبشاعة «الكلمة المنطوقـة» التي تجمد السلوك البشري في كليشهات محفوظة ، فانه فـــي «الدرس» (١٩٥٠) يصل بمأساة اللغة الى حافة الجريمة . هذا من ناحية اللغة ، اما من ناحية المسرح فقد رأى يونسكو فـــي الاشكال الدرامية السائدة مثالا حيا على «الزيف» باسم الواقعية «فالمسرح هو المسرح» اولا وقبل كل شيء اي انه لا يستطيع بحال ان يكون تصويرا او محاكاة للحياة الا اذا شاء ان يكون «مؤسسة للنفاق الاجتماعي» حيث يتحول الممثلون الى مهرجين وظيفتهـم التسلية ، أما حين يدرك المتفرج انه «امام تمثيل في تمثيل» فانه

---

١ ــ راجع كتاب «مسرح الطليعة» ــ ليونارد كابل برونكو ــ ترجمة يوسف اسكندر ــ دار الكتاب العربي بالقاهرة .

حينئذ يعيد النظر على الاقل عبر المسافة الموضوعية بينه وبين الممثل ، وهي المسافة التي تباعد بينه وبين «الاندماج» فينسى نفسه . ان المسرح عند يونسكو أداة تذكير دائمة لمن اصابهم داء النسيان وليس مكانا مسليا «يقضي فيه البرجوازي وقت فراغ يريد ان يقتله» . لهذا يميل يونسكو الى مزج الكاريكاتور القريب من مسرح العرائس بالجو الشعائري والأسطوري القريب من الطقوس البدائية . ولعل هذا ما يفسر لنا ازدواج الملهاة والمأساة في هذا المسرح . انه من ناحية يميل الى التضخيم والمبالغة التي من شأنها ان تعطي المتفرج صورة أشد صدقا من الحياة نفسها «صورة مكبرة ومسرحية للحياة ، صورة تغوص بعمق تحت سطح الواقع» ومن ناحية اخرى يميل الى التجريد الأسطوري الذي يضيف الى الصورة بعدا ميتافيزيقيا، لان البشر «ليسوا حيوانات اجتماعية فحسب ، بل هم ايضا ضحايا هذا الكون الذي يحارب الروح ويسحقهم تحت وطأة كتلة ثقيلة من المادة الميتة» ويتضح لنا هذان المعنيان في «الكراسي» (١٩٥١) و«الخرتيت» (١٩٥٨) . فالضحكات التي نطلقها على المقاعد الخالية والخراتيت البشرية ضحكات اليمة تخرج كالسكين من حلوقنا ، نظل بعدها ننزف دما حتى الموت . ولكن المضمون العام الذي يمكن رصده بشق النفس من مسرح يونسكو ليس ليبرالياً بالمعنى التقليدي كما يميل بعض نقاده المعادين للاشتراكية زاعمين ان «الخرتتة» لا تحدث الا في المجتمع الاشتراكي . فالحق ان الخيط الذي ينتظم اعمال يونسكو هو عداؤه الذي لا حد له للمطلقات ، في الدين او السياسة او المجتمع . واذا كان من اليسير القول بأن دولة «المطلق» الشمولية في ظل الاشتراكية او النازية هي ما يقصد اليه يونسكو فانه من العسير على نقاد الغرب فيما يبدو ان يبحثوا بعمق اكثر نفاذا في الخامة البشرية والاجتماعية التي يتخذها يونسكو مادة لفنه، اذن لاكتشفوا انها خامة برجوازية في

جوهرها وتفاصيلها ، ولاكتشفوا ان الحضارة التي قامت في مهدها على التفرد والتنوع قد آلت في النهاية الى نوع جديد من «الشمولية» ودولة المطلق . ان صرخة يونسكو لا يقصد بها «عالما آخر» غير العالم الذي يعيش فيه حيث يتحول الانسان والفكر والمجتمع الى نظام حديدي صارم تحكمه أزرار غير مرئية في مكاتب الاحتكاريين من تجار الحروب في عالم اليوم . وهي الصرخة التي قد نسميها بلغة السياسيين «فوضوية» ولكنها فوضوية متمايزة في الكثير عن فوضوية القرن الماضي ، كما تجسدت عمليا في ثورات الشباب الراهنة، فهي تستمد مضمونها من روح العصر في القرن العشرين .

المناخ التراجيدي للعصر :

ويرجح الكثيرون ان يونسكو يتمتع بشعبية «تجارته» تفوق الشعبية التي يتمتع بها صامويل بيكيت . ولكن معظم النقاد في الوقت نفسه يرجحون الكفة الفكرية والفنية لانتاج بيكيت الذي يتخاطفه مؤرخو الادبين الانجليزي والفرنسي ، وهو الكاتب الايرلندي المولد .. كأستاذه جيمس جويس ! ولقد بدأ بيكيت حياته الادبية روائيا باللغة الانجليزية فكتب «وخزات اكثر منها رفسات» و«مورفي» و«وات» بهذه اللغة . ثم كتب ثلاثية «مولوي ـ مالون يموت ـ الذي لا تمكن تسميته» من ١٩٥١ الى ١٩٥٢ باللغة الفرنسية . وبعدئذ انخرط في كتابة المسرح بالفرنسية التي كان يترجمها بنفسه الى الانجليزية ، فكتب «في انتظار جودو» و«لعبة النهاية» و«شريط كراب الاخير» و«الايام السعيدة» من ١٩٥٢ الى ١٩٦١ . وروايات بيكيت في الانجليزية والفرنسية هي عودة مفاجئة الى اسلوب جويس وفرجينيا وولف حيث الانكباب التام على عالم الذات الداخلي واستخدام تيار

الشعور في تشريح النفس البشرية . ولعل رواية «كيف هي» (١٩٦٣) وحدها هي القريبة من روح المسرح الجديد الذي أبدعه بيكيت، او لعلها اقرب الى روح «الرواية الجديدة» ــ او اللارواية، كما يصفها سارتر في مقدمة احدى روايات ناتالي ساروت ــ التي يكتبها فريق من الروائيين الشباب في خط مواز لمسرح الطليعة.

وتروي لنا قصة «كيف هي» ان رجلا مسنا لا اسم له يزحف في حمأة قذرة بصعوبة كبيرة . ويجر العجوز من خلفه جـــوالا مملوءا بمعلبات السمك المحفوظ ليمسك به رمقه . ولهذا كان معه فتاحة للعلب لا يدعها تغيب عن ناظريه وهو في قلق دائم خشية ضياعها . ولا يدري العجوز ماذا اتى به الى هذا الوحل القذر ، ولكنه يزحف وئيدا آملا أن تحرز خطواته تقدما ما . ويشعــر الرجل فجاة بجسد آخر يجاوره في الزحف هو جسم ناحل مثله يزحف بجانبه . وبعد قليل من الوقت الصامت بينهما يرى العجوز الاول انه باستطاعته ان يرغم الآخر على الكلام ، وذلك بنخسه بفتاحة العلب وأن باستطاعته ان يرغمه على الصمت بدفن رأسه في القذر المحيط بهما . وتنجح حيلته فيتحدث «بيم» ــ وهــذا اسمه ــ عن ذكرياته وحبه لزوجته «بام» التي تبادله الحب عندما كان يعيش في عالم النور وقبل ان يأتي الى هذا العالم الموحــل المظلم . وتجري العلاقة بينهما على نحو يثير الدهشة ، فهـــو يعذبه بالرغم مما يشعر به نحوه من تعاطف . وقرب الخاتمة يفكر العجوز طويلا فيما يحكم عالمه من قوانين ، ويهديه تفكيره الى انه ربما لم يكن وحيدا في رحلة القذارة الموحلة هذه الشبيهة بالبراز، فقد يكون هناك مئات الالوف من الزاحفين الذين يلتقون مصادفة بعضهم ببعض ثم يفترقون ، كما حدث له مع «بيم» الذي أرغمه البعوض على أن يفترق عنه ويتركه وراءه ، وربما كان الآخرون يمضون في اتجاه عكسي .

وهذا هو المناخ التراجيدي السائد على عالم بيكيت المسرحي:

وحدة الانسان في وجود «قدر» لا معنى له .. انه يبدو اكثر تجريدا من جميع كتّاب المسرح الجديد او اللامسرح .. هو يشترك مع يونسكو وغيره في ان اللغة ليست موصلا جيدا للحرارة ، وأن المسرح الواقعي يزيف الواقع ، ولكنه لا «يباشر» هذه المعاني بممارستها مبالغة وتضخيما او بالعودة الى المسرح الشعائري ، وانما هو «يستلهم» هذه المعاني بتجريدها من ملابسات الحياة اليومية والارتفاع بها الى مستوى الكائن الانساني المطلق في هذا الكون المطلق ايضا .. فليس من المهم ان تؤدي مأساة اللغة الى جريمة قتل ، وانما هي تؤدي الى الانفصام التام بين الاب والام والابن والخادم في «لعبة النهاية» حيث نرى الاب والام في صندوقي قمامة لا يظهر منهما سوى الراسين ، تماما كالعجوزين في بحر الوحل القذر ، والابن مشلول على مقعده طول الوقت يعذب خادمه الذي لا يدري أيبقى أم يذهب . ويصل تجريد بيكيت حده الاقصى في اعظم اعماله على الاطلاق كما يجمع نقاده ، وهي مسرحية «في انتظار جودو» وفيها نلتقي بصعلوكين من المتشردين الى جانب شجرة جرداء في طريق ريفي موحش ، ينتظران شخصا غامضا ضرب لهما موعدا غامضا مثله في زمان غير محدد ومكان لم يعينه . وإذ هما في الموقف المبلبل يلتقيان بعابرين على نفس الطريق في حالة تثير الرثاء . ثم يدخل طفل معلنا ان جودو لن يأتي هذه الليلة ، ولكنه سيأتي الليلة التالية . ويكرر الفصل الثاني احداث الفصل الاول بطريقة مختلفة دون ان يصل جودو ، وان كانت الشجرة الجرداء قد أورقت شيئا ما . ولكن المسرحية لا تخرج عمّا قالته احدى الشخصيات في مرارة قاسية : «لا شيء يحدث ، لا احد يجيء ، ولا احد يذهب . هذا فظيع» . وبالرغم من هذا التجريد الذي يدفع ببعض النقاد الى تقديم اجتهادات ميتافيزيقية في تفسيره ، فان هناك من يرى في اعمال بيكيت امتدادا ــ من ناحية المضمون ــ لأعمال كافكا ، وأن كان بيكيت في راي هذا الفريق

من النقاد قد مضى في الشوط حتى نهايته . فالانسان الـــذي تحول الى صرصور في محاكمة كافكا تحول الى مخلوق زاحف في البراز او غارق في صندوق قمامة حتى اذنيـــه في ادب صامويل بيكيت ، ذلك انه لم يعد محكوما عليه في قضيـــة لا يدري عنها شيئا فحسب، بل أصبح الحكم ساري المفعول مشمولا بالنفاذ .. فإنسان القرن العشرين لا يتمتع حتى ببطولة الاغريق التراجيدية ليناطح الآلهة الجديدة في عالمنا المعاصر والاقـــدار المهيمنة على مصاير البشر ، وهو كذلك لا يتمتع بهزيمة مشرفـة كتلك التي حاقت بهاملت او دون كيخوته . وانمـا انساننا بين حجري الرحى ولا مفر له من المصير المحتوم ، ولكنه كثيرا مـــا ينسى في ضجيج الحياة اليومية وذهولها هذه الحقيقة المـــرة «وذلك أقصى ما استطاعت حضارتنا ان تقدمه من وهم في عصر العلم .. ليست مفارقة وانما عبث في عبث» وهي صيحة الدمار بين جدران البيت الآيل للسقوط .

غير ان «القديس جينه ممثلا وشهيدا» كما يصف سارتر جان جينيه ثالث الثالوث الذي هز أركان المسرح الفرنسي هو الذي امتلك معولا ايجابيا يهدم به الاسوار القديمة ويبني فوق الانقاض ما يدعوه برونكو مسرحا شرقيا مؤسسا على الفرائض والطقوس والإيحاءات والرموز تتحول شخصياته الى استعارات مجازيـــة اكثر منها كائنات حية ، وعالمه ابدا هو عالم المنبوذين او المنفيين والمجرمين والخدم والعبيد ، اي هؤلاء الذين لم ينالوا حظوة لدى طبقة اصحاب «الفضيلة» الحاكمين ، كما لم ينلها هو نفسه كلص معروف بشذوذه الجنسي وعليه وصمة المنبوذ «ان عالم المجرمين ومضاجعي الذكور الذي يغمرنا فيه شعره الخالب ليس دولـــة فوضوية ، وانما هو دولة في مثل صرامة النظام الذي نعيش فيه غالبا وعلى قمة التنظيم يقف القاتل ، وهو في معظم الاحيـــان شخص غير ظاهر ، على صورة إله ، قد مسته روح الاجرام»

ومسرحية جينيه الاولى «الرقابة القصوى» تجري احداثها في احدى زنازين سجن الشواذ حيث نرى ثلاثة سجناء يتسلقون اكتاف بعضهم البعض في شكل هرمي ، وهناك سجين رابع خفي ، هو سفاح زنجي يقف أعلى الشكل الهرمي في عظمة وكبرياء . وأطول قاماتهم جميعا هو ذو العيون الخضراء الذي قتل احدى المومسات ويعلم يقينا انه سيعدم جزاء ذلك ، ولكنه ينسى نفسه وهو يصف مشهد القتل ، ويشع من عينيه بريق التفاخر بارتكابه الجريمة وروعة المصير الذي ينتظره . هذا الاحساس بالتفوق هو الذي يمنحه فرصة السيادة على السجين الآخر الذي يسيطر بدوره على ثالث ليس الا لصا . وكلاهما يقتتلان على اظهار الولاء لذي العيون الخضراء فيقدم لهما امتحانا عمليا هو ان يقتل احدهما زوجته بعد الافراج عنهما . وتتبلور هنا المشكلة في وضوح : من يسبق الآخر الى قتلها ؟ ويحاول اللص ان يثبت انه ليس مجرما تافها فيقتل غريمه ومنافسه في الولاء لذي العيون الخضراء .. ولكن هذا يتخلى عنه نهائيا فيدرك فجأة الوحدة المفجعة التي صار اليها . ويوجه جينيه النظر في الارشادات المسرحية الى ان أحداث المسرحية تجري كما لو كانت حلما «مثل ومضات البرق» مشيرا بذلك الى انها لا تصور أحداثا واقعية وانما هي أحلام يقظة في رأس محموم لسجين خرج توا من خلف الاسوار . وهذا ما يربط بينه وبين مسرح القسوة عند أرتو من ناحية وبينه وبين خيال كافكا من ناحية أخرى . أو هذا ما يميل سارتر الى تفسيره برغبة المنبوذ في الانتماء ، لذلك يقدم على «الفعل» ولكن هذا الفعل يؤدي الى رفض الآخرين له ، ولا حياة — من ثم — للضائعين في هذا المجتمع .

وفي مسرحية «الخادمات» نرى الخادمتين تمقتان سيدتهما التي لا ترى فيهما اكثر من متاع مثل مقعدها الأنيق أمام حوض اغتسالها . ولكي تثأرا منها كتبتا الى الشرطة باسم عشيق السيدة فأدخلوه السجن ، ولما خرج خافتا افتضاح سرهما

فحاولتا دس السم له ، ولكنهما أخفقتا في ذلك فانتحـــرت احداهما بهذا السم واعدمت الاخرى بقبولها مسئولية موتها . وفي مسرحية «السود» قصد جينيه ان تمثل أمام «البيض» فاذا لم يكن هناك جمهور ابيض فلا بد من اخلاء احد المقاعد لشخص ابيض . ويمثل السود مقتل امراة بيضاء يتوسط تابوتها خشبة المسرح ملفوفا بنسيج أبيض ، تراقبهم وتحكم عليهم . وبعد تمثيل الجريمة ينزل اعضاء المحكمة من شرفتهم ويقومون برحلة خيالية في قلب الاحراش الافريقية حيث ينتوون عقاب الزنوج . ولكن الملكة السوداء تغلب الملكة البيضاء ، ويخلع اعضاء المحكمة أقنعتهم ليؤدي الجميع الرقصة القديمة التي بدات بها المسرحية . ولعل جينيه لم يكن واضحا بهذا القدر من قبل فهو يرى في الزنـوج عالما من المنفيين الذين يفرض عليهم الآخرون عالما آخر . لقد قرر الزنجي في هذه المسرحية كبقية مجرمي جينيه ، ومثل جينيه نفسه أن «يمثل» حتى النهاية ذلك الدور المطلوب منه . وحينئذ يتضح ــ كما يقول بيير ماركابرو ــ «ان هؤلاء الزنوج ليسوا سوى رموز ، سوى أشباح خلقها ازدراء وغضب ونفور هي مشاعر جان جينيه ازاء نظام يرفضه بكل كيانه» . وهي المشاعر التي شطرت الراي العام الفرنسي الى قسمين حين عرضت مسرحيتـــه «الحواجز» عن ثورة الجزائر ، فبينما قفز بعض النظارة الـــى المسرح يضربون الممثلين نظم فريق آخر المظاهرات الهاتفة بحياة جينيه وثورة الجزائر .

رواية جديدة .. ورؤيا جديدة :

ولم تكن الرواية بمعزل عن المسرح الجديد في فرنسا ، اذ كان تطورهما موازيا لظهور «الرؤيا الجديدة» للانسان والعالم كما

يقول الآن روب جرييه (1) . فقد كان «الانسان مركز الكـون» محور التصور القديم للأدب السابق على ظهور الرواية الجديدة . كان جميع الروائيين ـ مهما تباينت أساليبهم الفنية ـ يصوغون انسانهم ومشكلاته على انه الحقيقة الوحيدة في هذا العالم .. في حين ان الانسان ليس الا احدى الظواهر التي لا حصر لها في هذا الوجود ، وبالتالي يؤدي الاقتصار عليه الى تضخيم مزيـف ومبالغة من شأنها ترسيخ «عمي الالوان» و«داء الكذب» عنـد المتسلقين من القراء . كذلك قد أدى هذا التصور الى «أنسنة الاشياء» من حولنا بحيث اننا نرى من خلال الروائي التقليدي اي شيء ممزوجا بإنسانيتنا ، اي من وجهة نظرنا ، من ذاتيتنا . وهذا من شأنه ان يفقدنا «البصيرة الموضوعية» التـي تباعد بين الشعور الانساني و«الشيء الكائن» مباعدة تمنح كافة الكائنـات ذاتيتها المستقلة هي الاخرى . من هنا يمكن القول بأن الرواية الجديدة «لا رواية» بمعنى انها لا تخضع للتصور التقليدي عند الروائيين السابقين ، كما يمكن القول بأنها رواية «لا انسانيـة» بمعنى انها تنكر محورية مركز الانسان من الكون ، وتنكر انسانية الكون في الوقت نفسه . لهذا يتغير «البناء» الروائي في الرواية الجديدة تغيرا جذريا ، ولا يعود المونولوج الداخلي أحدث منجزات التكنيك كما عرفناه عند جويس ، ولا يعود الزمن الداخلي شريحة موضوعية في قطاع بشري كما عرفناه عند بروست ، ولا يعود

---

1 ـ راجع له مقالة «أسلوب الحقيقة وحقيقة الاسلوب» بالمجلة المجريـة الفصيلة الجديدة ـ العدد ٢٢ ـ المجلد السابـع ـ صيف ١٩٦٦ الطبعـة الانجليزية . وكذلك كتاب «نحو رواية جديدة» ترجمة مصطفى ابراهيم ـ دار المعارف بالقاهرة .

الوجود غير المبرر والمنفى الاضطراري والسجن الذي لا نهاية له، هو رؤيا الفنان كما عرفناها عند كافكا وكامي . ان الروايـــة الحديثة عند هؤلاء شيء مختلف كل الاختلاف عن «الروايـــة الجديدة» لان الرواية الحديثة في حقيقتها تطوير للروايـــة التقليدية وليست ثورة عليها . هي تطوير يستفيد كثيرا مـــن معطيات العلم الحديث ، ولكن من اجل فهم أعمق «للانسان» . أما الرواية الجديدة فتضع الانسان في مكانه الصحيح من اجل فهم أعمق «للكون» . وهكذا يصبح الاغتراب في الرواية الحديثة شيئا مختلفا كل الاختلاف عن الغربة في الرواية الجديـدة لان الاغتراب عند الروائي الحديث هو الاحساس بعبثية الوجـــود «الانساني» اما «الغربة» عند الروائي الجديد فهي الاحســـاس بعزلة الانسان وانفصاله عن بقية العناصر اللاإنسانية في الكون . معنى هذا اننا لن نجد في الرواية الجديدة ما كان يدعوه النقاد بالموقف والحدث والشخصيات وغير ذلك ، بل قد لا نجد «البناء» اذا تصورنا الامر تصورا تقليديا . ولكننا سنجد «وصفـــا» موضوعيا أمينا «للاشياء» من خارجها بلا اية محاولات «للتدخل» فيما يشغل مناطق «الغيب» والبحث عن المجهول . وفي معرض الحديث عن اعمال ناتالي ساروت يقول الناقد الانجليزي جون ويتمان ان الفرد عندها هو كتلة مفعمة من الحركات الاصيلة ــ من الانعطافات ــ التي يختار من بينها العرف او العادة أو القصور الذاتي نمطا مبسطا ، ويؤخذ هذا النمط على انه هو «الحقيقة» في حين انه لا يعدو في الواقع ان يكون راسبا او تحجرا . وهي ــ مدام ساروت ــ لا ترتاح الى نزعة التعميم الكامنة في التعبير اللغوي (والموقف أمعن سوءاً في حالة الالفـــاظ الدالة علـــى الاحاسيس الوجدانية . فمن الصعب ان تتخيل اية شخصية في قصة لساروت تقول لشخصية اخرى «أحبك» لأن لفظ «الحب» اختزال ثقيل على السمع الى حد يبعث على اليأس . وكيف يتأتى

اطلاقا لشخص مرهف الحس ان يجمل كل التنوعات المتقلبـــة لعلاقة عميقة في كلمة واحدة كثيرة الاستعمال) .

اما الوضع الادبي في بريطانيا الذي يتخذ لنفسه تسميــة «الغضب والسخط» فان ريتشارد هوجرت يقوم بتحليله علــى ضوء الوضع الاجتماعي الذي أثمر الاعمال الغاضبة والساخطة . يقول الناقد الانجليزي ان قرنا كاملا من محاولات الاصــــلاح الانجليزية بدأت في انجلترا منذ منتصف القرن التاســـع عشر يتوجها الان – في منتصف القرن العشرين – ظهور طبقة جديدة يدعوها «الميروتوكراسي» اي الطبقــــة المتميزة عن جــــدارة واستحقاق . وهي الطبقة التي تكونت من ابناء الطبقة العاملـــة الذين دخلوا الجامعات، وأبناء البرجوازية الصغيرة الذين اجتهدوا في الوقوف على اقدامهم دون الانحدار الى «حضيض» الطبقـــة العاملة . وهي الان طبقة عريضة تتســـــع لهاتين الشريحتين ، وتضيق عن استقبال الوفود الجديدة سواء كانت قوى اجتماعية او افكارا سياسية فهي بالتالي تتحول الى طبقة محافظة ، بــــل لقد بدأت حياتها بأسلوب محافظ. هذه الطبقة فيما يرى هوجرت هي التي اثمرت أدب الغاضبين لان ابناءها هم أبطال مدرســـة الغضب . اما زميله الناقد ستانلي هايمن فيذهب الى ان انهيار الاسطورة الاشتراكية في بريطانيا – مجتمعا وفكرا – هي التي ادت الى ظهور الغاضبين الساخطين . فروايات «كنجسلـــــي إميس» و«جون وين» و«جون برين» تعالج التحولات الاجتماعية الخطيرة لجيل بريطاني جديد اقبل من «أحط الطبقات شأنــــا» ويلهث في اللحاق «بأكثر الطبقات حظا» ما دامت الاشتراكية في انجلترا لا تتجاوز يوتوبيا توماس مور . ويستكمل مورتون كرول هذه الفكرة قائلا ان «اللاانتماء» الطبقي هو العمود الفقري للأدب الغاضب ، فالضياع الاجتماعي وانعدام القدرة على تحقيق الذات

هما النغمتان الرئيسيتان في كتابات الغاضبين جميعـــا (١) . والنغمة الثالثة هي رفض العلاقات الرسمية والروابط التنظيمية. والنغمة الرابعة هي غياب الارتباط بالماضي او ما عبر عنه جيمي بورتر في مسرحية أوزبورن بقوله انه لم تعد هناك قضايا يناضلون من اجلها . ومن الناحية الفكرية تكاد الفكرة الليبرالية ان تتكامل مع الفكرة الاشتراكية في معظم أعمال الادب الغاضب ، وان طغت الليبرالية على الحماس للاشتراكية تحت وطأة الاحساس المفاجىء بغياب التقاليد الديمقراطية في اساليب الحكم الغربي . وتتعدد الاتجاهات بين الادباء الغاضبين تعددا يكاد ينفي عنهم امكانيـة الاشتراك في تسمية واحدة ، فمن بينهم الاتجاه الديني ويمثله كولن ولسون وستيوارت وهولرويد ، والاتجاه الاصلاحي ويمثله جون وين وكنجسلي إميس ، والاتجاه الثوري ويمثله جـــون أوزبون . ولكن هذه الاتجاهات جميعها تعود فتلتقي في «الغضب والسخط» على ما هو قائم ، دينيا وسياسيـــا واجتماعيا . وتختلف الموجة الجديدة في بريطانيا – من هذه الزاوية – عـن مثيلتها في فرنسا حيث تميل الموجة الانجليزية الى النقـــد الاجتماعي الصريح ، او ما يعبر عنه بعض النقاد الانجليز انفسهم «بالمواجهة الشجاعة» لما يتسم به مجتمعهم من ثبات واستقرار شبيه بالموت . ويلتفت جيمس جندن في مقال نشره عام ١٩٥٨ تحت عنوان «تأكيد ما هو شخصي» الى النهايات السعيدة التي تميز الكوميديا البريطانية المعاصرة فيقول انها لا تدل بحال على «التفاؤل السهل» فالبطل الروائي الانجليـــزي المعاصر تعترض حياته صعوبات ضخمة وعليه ان يجتاز السدود ويحطم العوائق قبل أن تتأكد لنا جدارته واستحقاقه ، ولا يعدو ان يكون نجاحه

---

١ – راجع كتاب «دراسات تمهيدية في الرواية الانجليزيـــة المعاصرة» للدكتور رمسيس عوض – دار المعارف بالقاهرة – الطبعة الاولى – ١٩٦٨ .

في نهاية الرواية رمزا لانتصار وجهة نظره على ما يحيط به من زيف وادعاء . وهذا ما يفسر اهتمام الشباب الغاضب بالفـــرد لشكه في صلاحية اي حل جماعي على نطاق واسع . ولكن هذا الشباب الغاضب لا يقيم وزنا لسائر الافراد بل يحتفل فقـــط بالفرد الذي يثبت جدارته واستحقاقه ، الفرد البصير الذكـــي الذي لا ينطلي عليه زيف القيم الاجتماعية الباطلة التي تحيط به وتحاصره من كل جانب .. الفرد الذي يستطيع بعرقه وكدحه ان يشق طريقه وسط كل هذا الزحام المتلاطم وكل هذا الزيف .

ويذهب جون راسل تايلور في كتابه «الغضب وما بعده» الى ان مسرحية «انظر خلفك في غضب» لجون أوزبورن تعد وثيقـــة الاحتجاج الاولى على المجتمع البريطاني المحافظ ، وان كتـــاب «اللامنتمي» لكولن ولسن هو الصياغة النظرية المقبولة عند جيل الغضب الانجليزي .. وقد توالت بعد ذلك أعمال أوزبورن وكولن ولسن ، ولكن العمل الاول لكل منهما يبقـــى مؤشرا حساسا لا يخيب لكافة الوان العنف والتمرد التي أصابت الشباب الانجليزي سواء هذه التي عبر عنها في صورة صارخة الخنافس ومؤلفـو الموسيقى الالكترونية ، او تلك التي عبر عنها طلبة الجامعة فـي استقلالهم عن الجامعات الرسمية واقامة ما يسمى «باللاجامعة» حيث يضعون بأنفسهم مناهج التعليم التي لا تخرج عن أصـــول حرب العصابات وعلم النفس الاجتماعي وكتابات جيفارا ودبريه. ومسرح الغضب البريطاني يتخلص من جميع القيود والاوضـــاع المسرحية التقليدية وإحلال الصورة محل الكلمة في الانتـــاج المسرحي والاعتماد على ارتجال الممثلين الى حد يجعلهم يكادون ان يستغنوا عن نص المسرحية او الحوار الذي وضعه المؤلف . فالمهم هو ما يسمونه مسرح الحدث او الحوادث اي المسرح الذي تحدث فيه التجربة المسرحية بأسلوب تلقائي حي ، ويشارك فيه النظارة كل المشاركة ، وإدخال الرقص التعبيري والتمثيـــل

الصامت كما نرى في مسرحية ارنولد ويسكر «بطاطس مع كل صنف» ومسرحية شيلادليني «طعم الشهد» ، وإدخال الغناء كما نراه في مسرحية «الرهينة» لبرنـــدان بين ، وفي «رقصـــة النفر مسجراف» لآردن ، وفي انتاج برنارد كوبس، وفي مسرحية «المهرج – او المطرب» لازبورن . والتخلي عن الستار التقليدي الذي يرفع مع بداية المسرحية كما نجد في مسرحية «سأغني لك المرة القادمة» لجيمز سوندرز حيث لا يوجد ديكور على الاطلاق.
وفي انتاج هؤلاء جميعا يستبدل الكاتب بالعقدة المسرحيـــة الكلاسيكية موقفا ، او مجموعة مواقف لا تتسلسل تسلسلا زمنيا او منطقيا . ولعل آردن من اكثر الغاضبين الانجليز احتجاجا على ما يجري في العالم كله لا في انجلترا وحدها ، ففي مسرحية «النفر مسجراف» يدير أحداثها في عام ١٨٨٠ بإحدى بلـــدان الجنوب يعمل سكانها في منجم ويصل الى البلدة عدد من الجنود بقيادة الشاويش مسجراف متظاهرين بأنهم في حملة تجنيد وهم في الواقع قد تخلوا عن الحرب وجاءوا الى هذه البلدة ليعلموا الناس درسا عن أهوالها ، فهذه هي مهمتهم الحقيقية . ولكـــن المنجم به اضرابات ، ويشتبه العمال المضربون في الجنود خشية ان يتدخلوا لإفساد الاضراب . ويحاول مسجراف ان يقضي على هذا الشك ويدعو العمال الى قدح من البيرة ويتم بين الجنود والعمال نوع من الالفة والتفاهم وان لم يندحر الشك نهائيا . وكذلك يصل الشاويش الى التفاهم مع مدير المصنع وعمـــدة البلدة ، وهما يرحبان بوجود الجنود اذ يجدان في هذا الوجود ما من شأنه ان يصرف العمال عن مطالبهم ، وهكذا يتهيأ الجو ، ويأتي يوم الاجتماع الذي حدده الشاويش ليدلي الى السكـــان برسالته . وفي الاجتماع يعلن ان عظام فتى من فتيان البلدة في صندوق معه ، وأن الفتى قتل في بلد محتل وقد عوقب اهالي البلد المحتل على قتله بتنفيذ حكم الاعدام في خمسة أبرياء منهم. ولما كان المنطق العسكري يقتضي مضاعفـــة العدد فقد قـــرر

الشاويش قتل عشرة من المسؤولين في البلدة التي ينتمي اليها الفتى المقتول ! وما يكاد الشاويش يعلن هذا القرار حتى يحدث انقسام في صفوفه فما ظن الجنود ان هذه رسالتهم وما ارادوا سوى وقف القتل نهائيا .. وفي اثناء الضجة تقتحم الخيالة المكان ، ويلقون القبض على الجنود ويجردونهم من اسلحتهم ، ويصطفون بثيابهم الحمراء صفا طويلا . ويرقص عمال المصانع : يرقص بعضهم فرحا ويرقص البعض الآخر رهبة من الصف الاحمر الذي يخيم عليه . واللون الثاني في مسرحية آردن يشير الى القتل اذ تنتهي الرواية والقتل يجثم على المكان فالمشكلة لم تحل ، ولا يدري احد اين الصواب : مع الشاويش ام مع الجنود. وكل ما في الامر ان العمال والجنود ــ الذين هم في الاصل عمال ــ قد انقسموا على انفسهم ووقفوا جميعا : البعض مقبوضا عليه، والبعض يرقص فرحا في ظل حائط من الدم (١) .

وربما كان الادب الامريكي من الآداب التي اتصلت بالموجة الادبية الجديدة في وقت متأخر نسبيا ، ولكن حين لفحته رياحها كان من اكثر هذه الآداب غضبا وعنفا . وقد اتخذ الغاضبون الامريكيون الشعر وسيلة رئيسية للتعبير عن انفسهم ، وتتكون جماعة «البيتس» الامريكية من الشعراء «الفوضويين» أمثال الآن جينزبرج وجاك كيرواك وجريجوري كورسو وكينيث ريكس ورث . ولكن ظهور الكاتب المسرحي ادوارد البي غيَّر مسار رحلة الغضب الامريكي من مجرد كونها «عاصفة هوجاء توشك ان تكون زوبعة في فنجان» الى انه «اذا كان الجنون والعنف يحكمان هذا العالم الذي يسوده القمع والكبت» فانه لا مفر امام كل فنان لا

---

١ ــ راجع مقال د. لطيفة الزيات ــ العدد الاول من مجلة المسرح ــ يناير ١٩٦٤ .

يملك سوى ضميره الا ان يتصدى لهذا العنف بعنف مماثل ، والا
ان يمرغ الوجه الملون بالاصباغ المتخفي وراء العديد من الاقنعة
في الوحل الذي صنعته الاصابع الرقيقة خلف القفازات الحريرية.
هذا ما يصرح به ألبي منذ كتب مسرحيته الاولى «قصة حديقة
الحيوان» ذات الفصل الواحد . وفيها يتصادف وجود المتشرد
الصعلوك جيري جنبا الى جنب مع البرجوازي الانيق الناعم بيتر.
ويحاول جيري ان يصل ما بينه وبين بيتر ، بذوق شديد اول
الامر وبلهجة تخلو من الود في النهاية ، الا ان بيتر يتظاهــــر
بالاستغراق في القراءة حريصا على مسافة الصمت بينــــه وبين
جيري . حينئذ لا يرى جيري بدا من ان يستل مديته ويغرزها
في جسم بيتر ، مهما كانت النتائج . وفي مسرحيته التاليـــة
«وفاة بيسي سميث» المغنية الزنجية التـــي أصيبت في حادث
سيارة ونقلت الى المستشفى اعتذر الاطباء في لهجة مهذبة عن
محاولة انقاذها لان المستشفى مخصص بعلاج البيض . وتموت
سميث بعد ان ترسم دماؤها وهي تنزف على الطرقات علامـــة
استفهام كبرى امام الضمير الامريكي المخدر . وفي مسرحيـــة
«الحلم الامريكي» يعالج ألبي مأساة الفصام العقلي والروحي بين
الاجيال الامريكية المعاصرة ، فيستلهم تكنيك مسرح العبث فـي
تشريح اسرة مكونة من الجدة والأبوين اللذين مات ابنهما بالتبني ،
فهما يبحثان عن بديل له . ويصل شاب وسيم شبيه بالابن الميت،
يقول انه يتمتع حقا بمظهر خارجي طيب ولكنه في الواقع ميت من
الداخل ، ويبدي استعداده لقبول عضوية هذه الاسرة . وفـي
«من يخاف فرجينيا وولف» يزدوج الصراع بين الاجيال فـــلا
يعود صراعا بين جيل وجيل فحسب ، بل بين أفراد الجيـــل
الواحد ايضا . فهنالك ابن وهمي لجورج ومارتا اللذين تزوجـا
لتحقيق مصلحة متبادلة لا عن ود صادق ، وهما يشتجران حول
الابن الوهمي او الامل الوحيد في سماء حياتهما المظلمة . والآن
اذ يستعدان للاحتفال بعيد ميلاده الواحد والعشرين يجب ان

يشرعا في اخفاء الامر عن الاصدقاء . ولكن مارتا تندفع بغريزة المراة التواقة الى اشهار خصوبتها على الملأ فتعلن عن وجوده ، ومن ثم يتحول الابن الى عدم فيتبدد الوهم الجميل حين يكتشفان انهما ايضا عقيمان .. هذا العقم الذي يرمز به ادوارد البي في نظر اغلب النقاد الى بوار الحضارة الامريكية وجدبها .

أدب ضد النازية :

ولعله قريب غاية القرب من هذه «الثيمات» الامريكية مـــا يحدث لأدب المانيا الغربية ، وبخاصة في روايات «جونتر جراس» وشعر «هانز أنزنسبرجر» .. وهذا الاخير هو الذي يطلقون عليه في المانيا اليوم «فتى المانيا الثائر» ، فهو منذ ١٩٦٥ راح يصدر مجلة «كورسبوخ» المعادية لانبعاث الشوفينية النازية ، وشعاره في الفن «ان اعظم الجرائم قاطبة ان يصمت الشاعر ازاء الفظائع الكثيرة التي ترتكب» (١) ، و«الادب العظيم هو دائما وابدا ادب سياسي» ، وفي قصيدة من أحدث ما كتب يقول :

انظروا في المرآة أيها الجبناء
أيها المنهزمون من قسوة الحقيقة
يا من تكرهون المعرفة وتسلمون الفكر للذئاب
أنتم تفقأون عيون بعضكم بعضا
الأخوة مستحكمة بين الذئاب
انها تسير زمرا

---

١ – راجع «تقارير الشهر» بالطليعة عدد مايو ١٩٦٨ ، وكذلك العدد ٣٥ من مجلة «شعر» اللبنانية – السنة التاسعة – صيف ١٩٦٧ .

فليعش اللصوص : أنتم ،
يا من توجهون الدعوة لاغتصابكم
وترتمون على فراش الطاعة العاجز .
باكين تكذبون ،
وممزقين تريدون ان تصبروا .
أنتم لن تغيروا العالم

وفي قصيدة اخرى تتميز ببساطة تركيبها يقول في احد مقاطعها :

من خلال باب المطبخ المفتوح
ارى حليبا مسكوبا
وحروبا دامت ثلاثين سنة
ودموعا على رفوف البصل
وصواريخ ضد الصواريخ
وسلالا للخبز
وصراع الطبقات
وشمالا هناك في الزاوية
ارى صحنا للقطة

والشاعر «هانز انزنسبرجر» هو المفكر الالماني الذي دعته جامعة وسيليان الامريكية ليحاضر طلبتها ، وبعد ثلاثة اشهر فقط قدم خطابا مفتوحا الى رئيس الجامعة نشرته صحف العالم يحذر فيه من ان الولايات المتحدة تقود العالم كله والحضارة بأسرها نحو الدمار الشامل كما اتضح له ذلك خلال الفترة القصيرة التي امضاها بين المثقفين هناك .. فهو لم ير بدا من الاستقالة حتى يتواءم فكره وسلوكه في وحدة واحدة كما يقول ريجيس دبريه مفضلا ان يقضي ما تبقى له من العمر بين أفراد شعب مثل الشعب الكوبي ، الشعب القادر على ان يعطيه اشياء افتقدها طوال اقامته في الولايات المتحدة .

وربما كان الرصد الرقيق لمنابع الغضب واللاجدوى والعنف

في الآداب الغربية المعاصرة ــ في اطار صراع الاجيال ــ يؤدي بنا الى ثلاثة منابع رئيسية :

اولا : ما تستشفه العين البصيرة الخيالية من الاهواء ــ وهذه يتمتع بنورها الشباب اكثر من غيرهم ــ من ان تحولا عميقا يجري للبنى السياسية في الغرب يزحزح من تحتها التقاليد الديمقراطية الفائرة في الوجدان الاوربي ، ويؤسس مكانها اشكالا حديثة للديكتاتورية المحكمة البناء . وربما كانت صرخة الحرية القريبة من شعار الفوضويين القدامى هي نتاج هذه الطعنة الدامية لأعز ما كان يمتلك المثقف الغربي من ضمانات تقليدية .

ثانيا : اقبلت حرب فيتنام وثورات الزنوج من ناحية ، والاغتيالات الفردية المتلاحقة من ناحية اخرى ، تقدم دليلا قاطعا على ان «الحلم الامريكي» لم يعد حلا لمشكلة «الفقراء» خلل الولايات المتحدة او خارجها .. وبانهيار هذا الحلم البديل فيما سبق للنازية الهتلرية ، لم يكن في انتظار المثقفين سوى المكارثية التي اعدمت شرف الكثيرين من عمالقة الادب الامريكي ، واصبح قيام جيل جديد يشهد على الكارثة من داخل امريكا وخارجها امرا طبيعيا .

ثالثا : لم يتزحزح شبح هيروشيما وناجازاكي من مكانه الثابت في مخيلة الاجيال المعاصرة في الغرب ، ولا من ضميرهم. لذلك كان الدمار النووي في حرب ثالثة من ابشع المسلمات التي تنطوي عليها قلوب المثقفين الشباب في عصرنا الراهن ، ومن ابرز سمات القلق العالمي الذي يطحن عقولهم .

اللوحة الشرقية :

اشرفت بنهاية الستالينية آفاق عصر جديد في تاريخ الفكر

الاشتراكي العلمي ، فقد آذنت هذه النهاية بخاتمة مرحلة الجمود العقائدي الذي ساد الفكر الاشتراكي طيلة ربع قرن او يزيد قليلا ، عانت خلالها روح الخلق والابداع كثيرا من ويلات الاختناق والموت . على ان هذا لا ينفي ان ثمة نماذج ادبية رائعة قد افلتت من العهد الزدانوفي بالرغم من كل قيوده ونظرته الاحادية الجانب . ولكن الطابع السائد للمرحلة كان العقم والبوار ، وتدمير أعرق التقاليد الروسية في الادب والفن . ان غياب دستويفسكي وتولستوي وتشيكوف عن مخيلة الادباء المعاصرين للثورة كاد أن يجعل من الآداب السوفييتية في بداية ظهورها نبتاً بلا جذور تمد أغصانه وفروعه بماء الحياة . وبينما كان المتوقع من نقاد الثورة أن يقيموا الجسور بين التراث والحاضر ، وبين جدلية الحياة وما تعكسه من أدب وفن ، الفينا انفسنا امام انتاج تنقطع الوشائج بينه وبين تاريخه وبينه وبين حاضره . ولم يعد امامنا في الاغلب الأعم سوى تماثيل مجوفة لشعارات قصيرة الامد هي في احسن الاحوال واقعية فوتوغرافية تقف عند حدود السطح ولا تنفذ الى الاعماق ، او هي على نحو آخر مجرد يوتوبيات خيالية جميلة تشيد المدن الفاضلة فوق كثبان من الرمال . ولقد كان الجيل الذي عاصر زدانوف وستالين — في السياسة والثقافة — هو اكثر الاجيال احساسا ببشاعة ما حدث . ومن هنا لم يكن غريبا على الاطلاق ان تنبعث اولى صيحات «ذوبان الثلوج» من حنجرة فنان عجوز عانى الأمرّين من هول ما جرى ، هو إليا أهرنبورج الذي جعل عنوان روايته اشارة البدء لمرحلة جديدة في تاريخ الحياة السوفييتية والآداب الاشتراكية جميعها . وكان جوهر «ذوبان الثلوج» هو الصراع الخفي بين نمطين من انماط الحياة في ظل الثورة : احدهما يرى الفن «بوقا» للثورة وسرعان ما يتحول صاحب هذا المفهوم الى «فنان الدولة» والآخر يرى الفن «ثورة» لها نوعيتها الخاصة التي تتكامل مع الثورة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ولكن

طبيعتها تنأى بها عن ان تكون بوقا لشيء . هذا الصراع في الفن له نظيره في الحياة ، فالزوج الذي يعيش حياته «موظفا محترما» ينفذ بدقة روتينية ما يكفل له الترقية في الحزب والدولة ، غير الرجل الذي يرى في الوظيفة وسيلة لا غاية ، وجزءا من كل ، هو الحياة بكل ما تشتمل عليه من تطلعات النفس واكتشافات العقل ونبضات القلب . ويسجل أهرنبورج الهزيمة المريرة التي يمنى بها الفنان الحقيقي الذي يكابد بكل ذرات دمه موهبة الخلق والابداع ، في حين يرى بكلتا عينيه كيف يصل الادعياء المزيفون من حملة الشعارات الى أعلى المراتب والمراكز والمناصب . هو — الأصيل — يتضور جوعا حتى الموت ، والآخر — المزيف — تنفتح له الابواب السحرية دون قيد او شرط . وفي موازاة هذا الخط يسجل أهرنبورج خطا آخر للزوج الذي يحرز النجاحات الاجتماعية المتوالية بغير ان يحس او يشعر بهذه المخلوقة التي جانبه ، على حين يحترق شوقا اليها عاشق صامت تهزمه خسائر الحياة بلا رحمة الواحدة بعد الاخرى ..

ولكن أهرنبورج الذي عاش ايامه يرتعد من جبال الثلج التي لا تتحرك كان يؤمن حتى الاعماق انه سوف يأتي يوم تشرق فيه الشمس بوهج لا مثيل له فتذيب بحرارة أشعتها هذه الجبال الثلجية . ولا تعد قصة «ذوبان الثلوج» من ادب الطليعة السوفييتي فبناؤها أقرب الى الروح الكلاسيكية ، ولكنها بغير شك كانت الارهاص الفني الذي يرتفع الى مستوى النبوءة ، اذ بعد كتابتها بثلاثة أعوام ، وبعد نشرها بعامين انعقد المؤتمر العشرون للحزب الشيوعي السوفييتي عام ١٩٥٦ ليؤكد رسميا صدق النبوءة التي انطلقت ذات يوم من وجدان كاتب تجاوز ايمانه بحتمية التطور ايمانه بالاشخاص والنظم . ولذلك كان للعجوز أهرنبورج شرف الريادة لأخطر مراحل التطور الادبي والفني ، لا في روسيا وحدها وانما في مختلف بقاع العالم

الاشتراكي ، مرحلة ذوبان الثلوج . وهي المرحلة التي يمكن ان ندعوها بعصر «النهضة» فيتاريخ الادب السوفييتي، والاشتراكي عامة .. حيث بدات عمليات التنقيب عن الجذور من ناحية ، وفتح النوافذ على العالم الخارجي من ناحية اخرى . لقد تمت النهضة الاولى في تاريخ الادب الروسي حين فتح بطرس الاكبر والامبراطورة كاترين النافذة الغربية ليطل المثقفون الروس على اوربا ، فاثمرت هذه النهضة عمالقة الادب الروسي في القرن التاسع عشر .. وكان لا بد للنهضة الثانية ان تزاوج بين تراث النهضة الاولى والانفتاح من جديد على نافذة العالم المعاصر . بالاضافة الى الرؤيا الجديدة للفلسفة الاشتراكية العلمية ، وهي الرؤيا البعيدة بجوهرها كل البعد عن ان تكون احادية الجانب . هذه العناصر مجتمعة اطلقت العنان «لنهضة» جديدة – لا لموجة جديدة – في حياة الآداب الاشتراكية ، خلقا ونقدا وتذوقا . هذه النقطة في غاية الاهمية لانها تحمينا من زلل الوقوع بين براثن التسميات غير العلمية التي قد يطلقها الادباء او النقاد انفسهم على «ظواهر» مختلفة كيفيا عن ظواهر الادب الغربي التي درجنا على تسميتها بالطليعية والتجريبية والجديدة . وسوف نلاحظ ان دورة «الفعل ورد الفعل» بين الفنان والدولة في ظل المجتمع الاشتراكي منأهم معالم الطريق الى فهم الظواهر الجديدة في الآداب الاشتراكية ، لا فهمها فحسب بل في تحديدها وتقييمها . ان حركة ادبية تقوم على بعث دستويفسكي وتشيكوف وتورجنيف في الرواية والمسرح ، وبلوك ومايكوفسكي وآنا اخماتوفا في الشعر ، وتشرنشفسكي ودوبرليوبوف وبيلنسكي وهرزن في النقد الادبي ، وسارتر ودي بوفوار وكامي وكافكا في الترجمة عن الادب الغربي ، لهي حركة إحياء لأرض طال جفافها اكثر منها حركة تجارب طليعية .

الادب بين الكاتب والسلطة :

وبالرغم من ان الادب كان سباقا الى التنبؤ بمرحلة التفتح السياسي، فان السلطة السياسية التي قررت رسميا بدء عمليات التحرير من الستالينية في الفكر السياسي لم تكن تملك الوجدان الادبي والفني الذي يقرر في نفس الوقت بدء عمليات التحريـر في مجال الفكر الادبي . وانما قامت طلائع الادبـاء والفنانين «باستغلال» المناخ الجديد دون اية ضمانات من الدولة بحمايتهم من التيار الستاليني الذي ما يزال يتنفس في اتحاد الكتّـاب والصحف ودور النشر ، وان توارى عن العيون في المؤسسات السياسية . ولقد كانت رواية دودنتسيف «ليس بالخبز وحده» من بواكير أعمال «جس النبض» التي قام بها الجيـل الجديد . وبالرغم من انها لقيت موجة شديدة من النقد والمعارضة فـان صاحبها لم يتعرض للقهر أو المصادرة ، مع انه كان يمس فـي روايته موضوعا غير مطروق في أدب المرحلة السابقـة ، ادب «السنوات الخمس» و«المزارع الجماعية» و«مشاريـع الكهرباء» و«مناسبات كبار رجال الدولة» . كانت الرواية تناقش ازدواج الفكروالسلوك في حياة موظف رسمي كبير . ومن الطبيعي للادباء الجدد ان «يستغلوا» الفرصة المتاحة سياسيا فيقيموا الديكـور الستاليني في أعمالهم ويحطموه رمزا الى الكثير من الاثقـال الراسبة في البناء الاجتماعي ، وتحتاج الى ازالة عنيفة وعاجلة. وجاءت قصة «يوم واحد في حياة ايفان دنيسوفيتش» لالكسندر سولجنتسين تصف معسكرات الاعتقال ايام ستالين وصفـا تقشعر له الضمائر التي تتربع على عرش السلطة في اي زمـان ومكان . على ان الاجيال الجديدة لم تكن تتربع على عرش السلطة الادبية في الاتحاد السوفييتي ، وانما كان الزدانوفيون يفرقون امام السلطة السياسية بين الاشتراكية العلمية في عهدها الجديد

والواقعية الاشتراكية التي ينبغي الا تحيد عن مخططات السابقين «حتى لا نقع في انحرافات قومية باسم التراث او انحرافات برجوازية باسم الانفتاح على الغرب» كما جاء في تقرير رسمي لاتحاد الكتّاب على أثر الحوار الحاد بين خروشوف والاجيال الجديدة . فقد «استغل» الزدانوفيون بدورهم ان القيادة السياسية المسؤولة عن مرحلة التفتح السياسي ، ليست على نفس المستوى من التفتح الادبي والفني ، وبخاصة عندما وقف خروشوف امام بعض اللوحات التجريدية في احد معارض الشباب وقال : «هذه الرسوم لم ترسم بيد انسان وانما بذيل حمار» . حينئذ ابتسم المحافظون في دهاء ، فها هو ذا «بطل المؤتمر العشرين» يصب جام غضبه على «ابطال ذوبان الجليد» . . ولكن خروشوف كان يدلي براي شخصي لم يصحبه باي اجراء تنفيذي مهما كانت الكلمات المتبادلة بينه وبين الشباب ، جارحة ومهينة احيانا . حقا هذا لا يعفيه كرئيس للحكومة وسكرتير عام للحزب ان يعرف يقينا ان الفواصل تكاد تكون غير قائمة بين رأيه الشخصي ورأيه كرجل دولة . من هنا كان لا بد من المبادرة التي اتخذها الشباب وفي مقدمتهم الشاعر يفتوشنكو باحتجاجهم على ما وجه الى ارنست نايزفستني أشهر نحاتي روسيا من ان انتاجه الفني «شكلي» . وكان خروشوف قد قال : «من الامثال الشائعة الا يقوم ظهر الاحدب غير القبر» ، فأجابه يفتوشنكو : «أرجو ان نكون قد تخطينا الزمن الذي كان يستعمل فيه القبر كوسيلة للتقويم». ثم وصلت الى اللجنة المركزية للحزب رسالة موجهة الى خروشوف وموقعة من ابرز الشخصيات الادبية والفنية في روسيا وفي طليعتها اهرنبورج والموسيقار شوستاكوفيتش والمخرج السينمائي روم ، تقول الرسالة : «.. اذا لم يكن هناك تنوع في وجهات النظر الفنية ، قضي على الفن . اننا نرى الان كيف ان الفنانين الذين سلكوا خطا واحدا

ـ الخط الوحيد الذي ازدهر ايام ستالين والذي لم يسمح للآخرين ان ينتجوا او حتى ان يعيشوا ـ قد بدأوا يفسرون ما قلته في المعرض تفسيرا يلائم أغراضهم .. اننا نطلب اليك ايقاف هذه الرجعة الى الاساليب القديمة المخالفة لروح العصر الذي نعيش فيه» . ولكن الحكومة السوفييتية من جانبها لم تتخذ اي اجراء مضاد للجيل الجديد ، بل سمحت ليفتوشنكو بالتجوال في العالم شرقا وغربا يلقي قصائده التي غيرت مذاق الشعر الروسي في أفواه الكثيرين ، وان تسببت بعض التصريحات الصحفية المنسوبة الى يفتوشنكو في اشتعال لهيب الجدل من جديد مثل قوله : «جميع الطغاة في روسيا اعتقدوا ان الشعراء شر أعدائهم» وفي نقده الذاتي الذي أدلى به بعدئذ قال ان المحرر قد اضاف من عنده عبارة «في روسيا» . ولكن اكثر اقواله استفزازا للسلطة ، تلك التي جاء فيها: «.. حينما أتذكر الفترة الستالينية لا افكر في ستالين وحسب . انني أفكر ايضا في شركائه الذين ساعدوه والذين احيانا دفعوه ، والذين لم يحركوا ساكنا» . وحينئذ كان لا بد من محاسبته هو ايضا على «الفواصل غير القائمة» بين اشتغاله بالسياسة وحرفته الادبية ، فهو لم يكن مبعوثا سياسيا الى باريس ولندن ونيويورك ، وانما كان «شاعرا روسياً» اولا وقبل كل شيء .

ويفتوشنكو ليس الا واحدا من ابناء الجيل الجديد ، وهو بالقطع ليس أكبرهم موهبة ، وانما كان أكثرهم تصديا للحوار بين الدولة والفن الجديد . فالكثيرون من النقاد السوفييت والغربيين يضعون أندريا فوزنسنسكي في مقدمة الشعراء الجدد الذين غيروا الوان الحياة والحانها . وفي احدى قصائده التي يعدها البعض «مانيفستو شعري» يتخذ جوجان رمزا للحركة الفنية ، فهو الذي :

كي يصل الى اللوفر الملكي
من مونمارتر

شق طريقه
دائرا حول جاوة وسومطرة
أقلع ناسيا جنون المال
وثرثرة الزوجات والجو الأكاديمي الخانق
تغلب على قوة جاذبية الارض
وحملق كهنة القرابين في كؤوسهم الملأى بالجعة :
«الخط المستقيم هو الاقصر ، والقطع هو الاكثر انحدارا.
أليس من الافضل أن ننسخ خضرة الجنة ؟»
بينما انطلق هو هادرا كالقذيفة يخترق الرياح التي تمزق
الأذن . وتخلع المعاطف ،
ودخل اللوفر ، لا من البوابات الرسمية ، بل كقطعغاضب
يخرق السقف .

يقول الناقد بيير فورج في دراسة له حول «الجيل الطالع في الشعر الروسي» ان الرمز بالنسبة لفوزنسنسكي «ليس حيلة ادبية بسيطة ، فالمسألة ليست مسألة تقديم فكرة بواسطة موضوع يشير اليها مداورة ، وانما هي ايحاء العلاقات بين مظاهر الواقع المختلفة التي تحجبها العادة عنا . والشاعر يرينا الواقع بأسلوب يجعل عناصره المتباينة تتوحد ثانية خلال الوعي .. ان الرغبة في الاطاحة بجميع المظاهر التقليدية للواقع تجعل تجربة فوزنسنسكي قريبة الى التجارب السوريالية . ومما يذكرنا بالشبه بينه وبين السورياليين في ترتيب الكلمات واللعب بها ، ان أبيات قصائده تسيطر عليها نشوة الكلمات ، وحبه مجانبة الاحرف في الكلمات المتتابعة ، مما يؤدي الى تجزئة ايقاع البيت نتيجة حركته وسرعته . وهو يعشق التلاعب بالشكل الخارجي للكلمات فيمنح شعره جوا غريبا خاصا به» .

اما يفتوشنكو فله شأن آخر في قيادة الاجيال الشعرية الجديدة، انه بمثابة «الدوي الهائل» الذي يذكرهم دائما برسالتهم نحو «الحرية» حرية الفرد والمجتمع على السواء . وهو يعترف :

حقا ، ان اعوامي العشرين هذه
اقل من أن تحملني الى النضج
لكنها تكفيني كي أعيد النظر والتقدير
وارى انني قلت اشياء لم يكن واجبا قولها
وصمت حين كان الواجب أن اتكلم .

وما سبق أن قاله نثرا يقوله شعرا هكذا :

تشربون نخب طيف فيرلين ،
أنتم يا ذوي الكروش المتخمة .
تودون لو تفتكون بالشعراء جميعا
لكيما تقرأوا شعرهم فيما بعد ..

ويقول عنه فورج : «ان الشعر السوفييتي الان يتضمن بعض الخصائص التي تشبه خصائص الحركة الرومانتيكية الاوربية من توكيد للذات وقصائد لها طابع السيرة الذاتية الى محبة للبلاغة والحماس الخلاق وتطور شعر الحب الغنائي .. ويفتوشنكو يجسد هذه الصفات جميعها أروع تجسيد» .

الوجه النظري للقضية :

ولم تكن النهضة الادبية الجديدة في الاتحاد السوفييتي مقصورة على الخلق الفني بل صاحبتها نهضة مماثلة في النقد الادبي والصياغة النظرية للواقعية الاشتراكية ، فأصبح ناقد كليونيد نوفتشنكو يقول (١) : «ان الواقعية الاشتراكية ليست لها سلطات فكرية على الفنان الا في حدود المنهج العام . لان

---

١ ـ راجع مجلة الادب السوفييتي ـ الطبعة الانجليزية ـ العدد ١٢ ـ ١٩٦٦

مشكلات كل مجتمع على حدة هي التي تضيف الى الخطوط العامة للمنهج تفاصيله الدقيقة وملامحه الذاتية» ، ويذهبُ ناقد آخر هو ايجور تشير نوتسان (١) الى ان محور النقد الادبي ينبغي أن يكون «معايشة العمل الفني من الداخل كمجموعة من العلاقات الجمالية والقيم الاجتماعية معا دون الانشغال بمحاولة التصنيف الاكاديمي او ملء الخانات المعدة سلفا او الحديث المعاد حول وظيفة الادب» . ويتغير الموقف من الادب والفن في المجتمعات الغربية فيقول ناقد مثل فاديم كوزينوف : «ليس هناك عمل أدبي جيد في الغرب لا يدين بصورة او بأخرى المجتمع الرأسمالي»(٢)، ولا ريب ان الفهم العميق للقاعدة الفلسفية للاشتراكية العلمية لا يؤدي الى صنع البطولات الايجابية المجوفة وانما جدلية الحياة تخلق السلب والايجاب معا وفي وقت واحد وفي حركة دائمة لا تتوقف بحيث تضفي على الشخصية الفنية حيوية دافقة لا علاقة لها بالتماثيل الشمعية ، وكذلك تجعل من الحدث الفني عالما مستقلا بذاته له قوانينه النوعية الخاصة به والتي تختلف من زوايا كثيرة عن الحدث الواقعي والحقيقة الواقعية (٣) .

ولقد كان هذا التطور النظري حصيلة مؤتمرات جماعية ومحاورات ثنائية في جميع انحاء العالم الاشتراكي والرأسمالي على السواء . بل ان نقاد الغرب من المفكرين الاشتراكيين أمثال جورج لوكاش وهنري لوفافر وروجيه جارودي ورالف فوكس وجورج طومسون وإرنست فيشر قد أسهموا اسهاما فعالا في

---

١ ـ المصدر السابق .

٢ ـ راجع مجلةالادب السوفييتي ـ الطبعةالانجليزية ـ العدد٣ ـ ١٩٦٠ .

٣ ـ راجع «المناقشات الجديدة حول الواقعية الاشتراكية» ـ د. سعاد محمد خضر ـ مجلة الطليعة ـ العدد الثاني ـ السنة الثالثة ـ ١٩٦٧ .

تطوير أساليب الواقعية الاشتراكية خلقا ونقدا . ولقد كـــان للمساهمات العظيمة التي قدمها فنانون ونقاد من بلدان اخــرى خارج الاتحاد السوفييتي أثرها الكبير والمباشر في «النهضـــة الادبية الجديدة» التي تجتاح الادب «الاشتراكي» في كل مكان . وتأتي مساهمة «برتولت بريخت» في مقدمة هذه المساهمـــات النظرية والتطبيقية على السواء ، فقد كان مسرحه الملحمي بمثابة «الابداع الاشتراكي لفنالدراما» وهي الضربة التي يعدها الكثيرون من مؤرخي المسرح العالمي «علامة الطريق التالية لضربة شكسبير» في العصر الحديث ، كما يقول جون ويليت في كتابه « مسرح برتولت بريخت». فبالرغم من المضمون الاشتراكي الواضـــح والمباشر عند بريخت ، فان مسرحه قد ترك «أثرا عالميا» علـــى الدراما المعاصرة ابتداء من تجارب بيتر فايس في المسرح السياسي الى تجارب أوزبورن وبنتر ويونسكو وجينيه في مسرح الغضب واللامعقول .

ويحاول نقاد الغرب ان يفسروا التجارب الجديدة في آداب البلدان الاشتراكية من وجهة نظر احادية الجانب لا تقل خطورة عن وجهة النظر الستالينية ، فكل «غضبة» يصرخ بها كاتب من هنا او هناك في ارجاء العالم الاشتراكي هي في نظرهم «صيحة العودة الى الرأسمالية» وبذلك يلتقون مع اكثر الاتجاهـــات المحافظة تطرفا في البلدان الاشتراكية نفسها . ومثال ذلـــك مسرحية «تانجو» التي قدمها المسرح البولندي للكاتب سلافومير مروجيك ، وهي تهاجم أوضاعا خاطئة في المجتمع البولندي ، وتنتقد بلهجة عنيفة بقاء هذه الاوضاع واستقرارها . ولكن هذا الهجوم والنقد لا يخرج بالكاتب عن حدود الاشتراكية كنظام . وانما هو من اجل الاشتراكية نفسها يحذر من السلبيات الكامنة في اجهزة الحكم والمترسبة في السلوك البيروقراطي لبعـــض المسؤولين . ومن الممكن ــ كما حدث بالفعل ــ ان تستغل بعض الجهات المعادية للاشتراكية في بولندا نفسها هذه المسرحية او

تلك لتقود حملة ضارية ، ضد النظام البولندي بأكمله . ولكن المسؤول هنا ليس «تانجو» او غيرها من المسرحيات ، وانما هي الجيوب الصهيونية والاستعمارية الخفية . «ان المسرحية لا شك ذات مدلول سياسي ، وممكن فعلا لاول وهلة ان تفسر على انها هجوم على النظام . ولكن الواقع ان النظرة المدققة ترى ان الهجوم لا ينصب على النظام بل على الانتهازية التي تتعاون مع الرجعية في سبيل تحقيق مطامعها البرجوازية باسم الاشتراكية» (١) .

وكذلك يحلو لنقاد الغرب بنفس المنهج الاحادي النظرة اغفال بعض الجوانب الهامة في «الثورة الثقافية» الصينية ، فانه اذا كانت هذه الثورة لم تنبت بعد أزهارها الادبية والفنية فان الحوار الذي اشتعل طويلا «على الجبهة الادبية» كما يقول شويانج قد أثمر مفهوما حيا متجددا للأدب والفن (٢) ، هو امتداد لما قال به ماوتسي تونج منذ اكثر من عشر سنوات «السياسة القائلة دع مائة زهرة تتفتح ومائة مدرسة فكرية تتبارى انما تحفز انطلاق الفن وتقدم العلم ، وتحفز ازدهار الثقافة الاشتراكية في بلادنا. ففي ميدان الفكر يمكن ان تنمو بحرية اشكال وأساليب متنوعة ، وفي مجال العلم يمكن ان تتناظر بحرية مدارس مختلفة . اذ اننا نعد الترويج قسرا لهذا الاسلوب او لهذه المدرسة ، بقوة السلطة الادارية ، عملا يضر بنمو الفن والعلم . ان مسألة الصواب والخطأ في الفن وفي العلم ينبغي ان تحل عن طريق نقاش حر بين أوساط الفنانين والعلماء وعن طريق ممارسة الفن والعلم ، ولا يجوز ان تحل بأساليب خشنة» كما جاء في كتابه «حول المعالجة الصحيحة للمتناقضات في صفوف الشعب» عام ١٩٥٧ وهو

---

١ – راجع مقال الدكتورة هدى حبيشة بالعدد ٢٨ – يوليو ١٩٦٧ – مجلة الفكر المعاصر .

٢ – راجع مكتبة «الطليعة» بالعدد التاسع – السنة الثالثة – ١٩٦٧ .

استكمال منطقي لما كان يقول به ماو خارج السلطة عام ١٩٤٢ في «أحاديث حول الادب والفن» بيينان ، كان يقول : «نحن نطالب بالوحدة بين السياسة والفن ، والوحدة بين المحتوى والشكل ، أي الوحدة بين المحتوى السياسي للثورة وبين اعلى مستوى ممكن من الشكل الفني . فالاعمال الفنية الخالية من الجودة الفنية لا اثر لها مهما كانت تقدمية من الناحية السياسية . وهكذا لا نعارض الاعمال الفنية ذات وجهات النظر السياسية الخاطئة وحدها بل نعارض ايضا النزعة التي تدعو الى أعمال فنية من طراز الاعلانات والشعارات تحمل وجهات نظر سياسية صحيحة دون ان يكون لها أثر فني . لهذا يجب علينا في مجال الادب والفن ان نخوض الصراع في جبهتين» . ولا شك أن هذا التراث من الوعي النظري قد أسهم في تكوين شباب الثورة الثقافية الصينية ، وهو الشباب الذي كانت له المبادرة ـ مهما اختلفت موازين التقييم ـ في ثورة شباب العالم .

الفصل الثانى

ثـــورة العقـــاد الأولى

الفصل الثاني

ثورة العقاد الاولى

كان الجزء الخاص بالعقاد من كتاب «الديوان : في النقــد والادب» ــ وقد صدر في يناير وفبراير على التوالي من عــام ١٩٢١ ــ بمثابة المقدمة التمهيدية التي تحمل في ثناياها معظم سمات المنهج الذي اختطه لنفسه في تلك المرحلة الباكرة مــن حياته النقدية . ولم يكن هذا الجزء هو اول ما كتب العقاد في النقد الادبي ، ولكنه كان أولى محاولاته في بلورة مجموعة مــن القيم الادبية تخلق فيما بينها منهجا قريبا من التماسك وعلــى درجة ما من الاتساق . ولعل المحاولات «المنهجية» التي تميز بها جيل الرواد في أوائل العشرينات من هذا القرن تعد من بواكير النظرة الثورية الى كل من الآداب والحياة . ذلك ان ايجاد اطار منظم من العلاقات الادبية او الانسانية ــ وهو ما ندعوه منهجا في

الفكر او الحياة ــ هو خطوة متقدمة فى تاريخنا الحديث تتسم بها بدايات عصر النهضة . وربما كانت هذه الرابطة المنهجية بين ابناء جيل الطليعة هى التى تؤكد طبيعة العلاقة الفكرية بين طه حسين والعقاد وسلامة موسى وغيرهم . وهى علاقة الثوار فى عصر النهضة الوطنية الديموقراطية . ومن هنا ليس غريبا ان نعثر على همزات الوصل الفكرية بين أعمال الرواد جميعا ، كما انه ليس غريبا ان نلحظ التفاوت الكمى والنوعى فى امكانياتهم ومحصلات تكوينهم . كذلك نلاحظ ان ثمة عناصر سياسية واجتماعية كانت تلوّن نظرتهم للادب والحياة ، انعكست بصورة او بأخرى ، على أعمالهم فى النقد الادبى .

ونحن نستطيع ان نرصد للعقاد قبيل صدور الديوان مجموعة من الآراء الهامة المتناثرة فى مقدمات دواوينه الشعرية او فى الكتيبات التى أصدرها حوالى ذلك التاريخ . فاذا نحن تصفحنا مقدمة ديوانه «يقظة الصباح» ــ ١٩١٦ ــ فسوف نضع أيدينا على بواكير لقائه الحميم بالادب . ومن هذه البواكير ما قال به من ان الادب مرآة النفس الانسانية ، فى مستواها الفردي ، ومستواها الاجتماعى على السواء . وهى احدى الافكار الرئيسية التى لازمته فيما بعد ، كما سنرى ، طول العمر . غير ان اكتشافه هذه الفكرة فى ذلك الوقت المبكر ــ مهما كان مصدر الاكتشاف ومهما كانت وسائله ــ انما يعبر عن جذور الاتجاه النقدى عند العقاد ، ويومىء بالظروف التاريخية التى مهدت له ورافقته وتأثرت به . فهو يقول ان الشعر «مرآة يتصفح فيها الناس صور نفوسهم في كل عصر وطور ، فهو التاريخ الصحيح الذى لا تكذب أسانيده ولا تختلف أرقامه» . وهو يستخدم لفظة الشعر حينا والادب في اكثر الاحيان عندما يتحدث عن هذه العموميات . لهذا نستشف «أصول» وجهة النظر التى تبناها تاريخيا ، من قراءاته فى النقد والادب الاوربيين ، ومن تكوينه الذاتى كمحصلة ثقافية

دائبة التفاعل مع المحيط المعاصر له ، ومن المستوى الحضاري الذي آذنت به مرحلة النهضة في مجال النقـــد والادب المصري حينذاك. هكذا كان الادب عند العقاد صورة عاكسة للذات الفردية والجماعية . ولما كانت الذات في جميع مستوياتها هي الخلاصة الانسانية التي يتجسد خلالها تاريخ الفرد والمجتمع ، كان الفن هو خلاصة أشكال التعبير الانساني عن خصائص العصر وتاريـــــخ الشعوب . هذه النقطة الجوهرية ـ الاولى ـ تقود العقـــــاد بالضرورة الى احدى القضايا المعلقة في نظرية الادب . اي انه لا يجد مفرا من مواجهة التساؤل الخطير : اذا كان الادب تعبيـــــرا ذاتيا عن موضوعية المجتمع والتاريخ ، فهل هو تعبير ديناميكي يتفاعل مع الاصل والجذور ، يأخذ منها ويعطيها ، وبالتالي يصبح له دور في الحياة وموقف من المجتمع ؟.. او انه مجرد صـــدى للصوت ، وصورة للاصل ينتهي كل ما بينهما من تأثرات فـــور انتهاء علاقتهما المباشرة المحسوسة ؟ يجيب العقاد ان «الآداب مطلوبة لمنافعها بأوسع معاني المنفعة» ، وهي اجابة هامة بالرغم من سرعتها او التعجل في تسجيلها . لان المنفعة هنا كما يقصدها العقاد ليست شبيها لما تقصده البراجماتية في مجال الفلسفة . ولكنها قريبة الشبه من الاتجاهات الواقعية في الادب والفن حين تؤكد ان لهما دورا في الحياة ، وموقفا من المجتمع .

على انه ينبغي ان نكون شديدي الحرص ، ونحن نلتقط هذه الايماءات الحيية المنبثة هنا وهناك فيما كتبه هذا الرائد مـــن مقدمات او كتيبات أقرب الى المذكرات كما نلاحظ في «خلاصة اليومية» ١٩١٢ ـ و«الشذور» ١٩١٥ ـ و«الفصول» ١٩٢٢ . وأعني بالحرص ألا نبالغ في التقليل او التضخيم من قيمة هذه العبارات المتفرقة . فالتقليل من شأنها يؤدي بنا الى تيه مظلم لا نكاد نضع يدا عليّ احد معالم الطريق حتى نصطدم بجدار صلب من أدوات النفي التي تصل بنا الى زيف هذا المعلـــم او ذاك . كذلك فان التضخيم من شأن هذه العبارات يتسلل بنا الى مجالات

مفتعلة لم يفكر العقاد يوما ان يطرقها . وربما كانت وسيلتنـــا الموضوعية الوحيدة هى ان نعتمد على ركيزة واقعية هى الصورة الشاملة لانتاج العقاد فى النقد الادبى ، فهى بمثابة الفـــرض النظري الذى نبحث له عما يؤيده فى ارض الواقع التطبيقى . لذلك سوف نجمع بين راي العقاد فى طبيعة الفن كمرآة نفسية لاعماق الضمير الانسانى ، الى ان هده المرآة تمتلك قدرا مـــن الفعالية والتأثير والنفع ، الى ان نقف امام ما يقرره العقاد من ان يرتاب فى هذا القول «فليراجع التاريخ ، وليذكر امة واحـــدة نهضت نهضة اجتماعية فلم تكن نهضتها هذه مسبوقة او مقرونة بنهضة عالية فى آدابها» . هنا لا نرى بدا من التأكيـــد على ان العقاد كان يهدف فيما سبق من فقرات خاصة بدور الادب ، الى ان هذا الدور في صميمه دور اجتماعي . ان ثمة فرقا بين الذين يقولون بدور الادب فى صورة ضبابية تدعو الى الشك كأن يقيموا الصلة بين الفن والارتفاع بمستوى الذوق البشرى او الحضارة الانسانية ، وبين كلمات العقاد التى يبلغ بها العنف والصراحة ان يبدأها بطريقة مباشرة حين يقول : «لست من القائلين بأن الآداب مطلوبة لذاتها» . وهذا لا يعنى على وجه اليقين ان قضية الفن للفن والفن للمجتمع كانت مطروحة على الصعيد المحلي ــ ادبـــا ونقدا ــ فلعل اولئك الذين يشير اليهم العقاد هم نقاد الغرب . ولكن اهتمامه بالقضية فى ذاتها يوضح لنا اكثر فأكثر طبيعـــة الدور الذى لعبه فى ذلك الوقت ، وقواعد المنهج الذي اختاره بعناء وجهد عظيمين . بل ان اهتمام العقاد بمعنى الشعر كمرآة نفسية ، وبدور الادب كرسالة اجتماعية انما يهيىء لنا التفسير السليم لموقفه من المعارك «الادبية» التى كان طرفا خطيرا فيها ، فقد كانت معارك اجتماعية وايديولوجية بنفس القدر الذي كانت عليه فى اطار النقد الادبى . هذا لا ينفى ان العقاد الح على نوعية الفن وخصائصه المستقلة . اي انه حين يشير الى أن النهضـــة الاجتماعية للشعوب لا بد ان تسبقها او ترافقها نهضة ادبية ؛ لا

تفوته ــ على سبيل المثال ــ ظاهرة الرواج المفتعل لبعض الآداب في عصور الانحطاط . ومن ثم يدعو الناقد لان يفرق بين آداب «الذكاء» وآداب «الطبائع» . فالاولى تصوغ قرائح الزخارف التي تتصيد الخواطر وتلفق الاوهام ، اما الثانية فهي ايمان وشعور وعمل يتحول الى كلمات نابضة من اللحم الحي والدم الجاري .
وبغض النظر عن هذا التصنيف فاننا نصل الى ان العقاد انطلق في بناء منهجه النقدي من الركيزة الاجتماعية العامة ، ولكنه ما ان يصل الى تخوم العمل الفني حتى يتخصص في اكتشاف عالمه الخاص ، وبين العام والخاص في خلق العمل الفني وتذوقه صلة وثيقة بين الفنان والحياة هي التي تسوّغ في نظر العقاد كيف ان الشعر يعمق الاحساس بالحياة «فيجعل الساعة من العمر ساعات» . ولهذا السبب يخاطب القارىء «... فاذا قلنا لك احبب الشعر فكأننا نقول لك عش ، واذا قلنا لك ان الامة اخذت تطرب للشعر فكأننا نقول انها اخذت تطرب للحياة» .
علينا اذن ان نتوغل داخل «العالم الخاص» للشعر برفقة العقاد حتى نرى بعينيه عناصر هذا العالم الساحر . انه يراه «صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام» كما جاء في خلاصة اليومية (ص ٩ ، ١٥) ذلك ان مهمة الشاعر هي تكوين الصورة الذهنية المتخيلة ، والتي يقوم هو بتجسيدها بأدوات الصناعة الشعرية من الفاظ وقوالب واستعارات . ومجموعة الالفاظ الدالة على الصورة المتخيلة ، هي في اللحظة نفسها مجموعة من الرموز التي تومىء بمعنى ما يختلف من حيث الجوهر مع اي معنى آخر ينوب عنه نفس اللفظ «فالمترادفات لا تتشابه في المدلول تماماً» . ولا يحتاج الامر في الشعر ــ يقول العقاد ــ الى الجلاء والإبانة كما هو في النثر . ذلك ان ادوات التوصيل الشعري تتبلور في التأثير لا في الاقناع . ولذلك لا يعتمد الشعر العظيم على البناء المنطقي المسلسل ، وانما نلاحظ ذلك في شعر الناظمين

من صفار الشعراء . لقد كان العقاد بهذه الافكار يلج عالم الشعر الحديث دون ان تكون التربة المصرية قد مهدت بعد لاستنبات هذا الشعر، كما لم يكن المناخ الحضاري في مصر ليسمح بازدهار مفهوم الحداثة فى الشعر . غير ان العقاد كان رائدا بصــــيرا بمستقبل الحركة الشعرية فى بلادنا حين أثار كل هذه الموجـــة الزاخرة بالتساؤلات والقضايا .

فى مقدمة ديوانه «وهج الظهيرة» ــ ١٩١٧ ــ كتب يعارض زعم القائلين بأن نهاية الشعر اقتربت مع ميلاد «العصر المادى» مؤكدا ان المدنية لا تقتل النفس الانسانية ، ولكنه لم يلبث ان هاجم دعاة «العصرية فى الشعر» الذين يتصورون ان «وصف» الطائرة من سمات الشعر «العصري» وقال : «ليس المعوّل فى معرفة عصرية الشاعر على وصفه الاختراعات العصرية ، ولكن على كيفية الوصف ووجهة النظر» ، كما جاء فى «الفصول» عـــــام ١٩٢٢ . وهى تتمة طبيعية لما قال به فى خلاصة اليوميه (ص١٠٥) من ان الشاعر ليس هو «من يزن التفاعيل ، ذلك ناظم او غير ناثر . وليس الشاعر بصاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل ، ذلك ليس بشاعر اكثر مما هو كاتب او خطيب ، وليس الشاعر من يأتى برائع المجازات وبعيد التصورات ، ذلك رجل ثاقب الذهن حديد الخيال ، انما الشاعر من يشعر ويشعر» .

هذا هو الجانب النظري من رؤية العقاد الباكرة للشعر ، وقد مارسه من قبل ومن بعد شاعرا وناقدا . فاذا اضفنا انه لا يطلب الى الشاعر ان يكون عالما او مؤرخا ولكنه لا يعادى العلـــم او التاريخ في نفس الوقت (الفصول ص ٢٨١ ، ٢٩٠) فاننا نستطيع ان نتصور مجموعة الفروض الفنية التى استخدمها كمدخــــل منهجى الى دراسة شعر شوقى كنموذج للمدرسة الكلاسيكية في الشعر ابان عصر النهضة . بل اننا نستطيع ان نلمح آثار الرؤية النقدية للشعر عند العقاد ، وانعكاسها على تقييمه لشعر شوقى فيما كتبه عام ١٩١٢ بخلاصة اليومية حول قصيدة شوقي فــى

رثاء بطرس غالي حيث يتهكم على الراثي والمرثي (ص ٩١) . وفي المقابل (ص ٨٦) يسجل اعجابه ـ المتحفظ ـ بشعر حافظ ابراهيم . والتقابل بين التهكم والاعجاب يقصد به الناقد ان يهيىء الاسماع والاذهان والبصائر الى «الزائر الجديد» في حياتنا النقدية ، وهو المنهج الجامع بين النظرة الاجتماعية بكل ما تحمله من دلالات والنظرة الجمالية التي تتخصص في تحليل البناء الفني للعمل الشعري .

وهكذا نحن نستطيع ان نحصل على الجذور المنهجية في تاريخ النقد عند العقاد من خلال آثاره السريعة المتفرقة بين عامي ١٩١٢ و١٩٢٢ فقد كانت هذه السنوات العشر بين خلاصة اليومية والفصول بمثابة الإرهاصات التي اشار اليها العقاد حين كتب الجزء الخاص به من «الديوان» حول شعر شوقي فقال انه قد بشر بما اسماه «مذهبه الجديد» في الشعر والنقد والكتابة في بضع السنوات الاخيرة ، اي السابقة على عام ١٩٢١ «فنحن بهذا الكتاب نتمم عملا مبدوءا» على حد تعبيره .

وقد كتب العقاد في مقدمة الديوان انه ما دامت «دواعي السكوت» قد زالت ، فقد آن الاوان لان يحفر اتجاه الشبان الجدد في الحقل الادبي حدا بين عهدين . ولو اننا بحثنا عن عوامل السكوت هذه لما عثرنا على تلك العوامل المباشرة المحسوسة التي تحول بين الكاتب وقرائه . وانما نحس اننا بصدد ذلك السبب العام الذي كان له اكبر الاثر في تفتح الآفاق والنوافذ امام رجال الفكر في مصر عند نشوب ثورة ١٩١٩ وعلى أثرها . فقد بلغت البلاد قبيل الثورة حدا من الاختناق الفكري كان تعبيرا اصيلا عما تأثرت به خيوط فجر النهضة من غياب نور الحرية ، اذ تعقدت هذه الخيوط وتشابكت في غياهب الظلام المحيط ، بحيث ان كل داعية للنور والتجديد سرعان ما يسجل اسمه في القائمة السوداء . سواء أكانت هذه القائمة تصل بالاحرار الى

زنزانات السجن واسواره الحديدية ، ام كانت تكمم الافـــواه بقيود ثقيلة على الفكر والتعبير . ومنذ هبت رياح الحرية مـــع نيران الثورة الشعبية الوطنية، ثارت بين ضلوع المفكرين الوطنيين شهوة البحث الحر فى كافة مجالات الفكر والفن والادب . من هنا فيما اعتقد ، يسجل العقاد انه قد زالت دواعى السكوت . فالمعروف انه لم يسكت قط فيما سبق من ايام . ولكن ما أشبه «كلام» تلك الايام بالصمت . ولربما كانت السطور العاجلة التى خطها فى الخلاصة والشذور ابلغ دليل على ان الكلام حينـــذاك يرادف الصمت .

اما الديوان فقد كانت مقدمته بمثابة النذير العاصف بـــأن شباب الاتجاهات الجديدة سوف يتكلم بعد طول صمت ، سوف يتحرر بعد طول كبت . ومن هنا كانت الصفحات تتتالـــــى كالانفجارات الصاعقة لا يضبط حركتها فى الاقناع والاقتنـــاع وتبادل التأثير والاستجابة سوى ذلك الفيضان المخزون منـــذ امد بعيد . لهذا تصور العقاد ان الديوان سيصـــدر فى عشرة اجزاء متوالية . ولا سبيل امامنا الا ان نتحمل هذا السيـــل الجارف من الاتهامات والاحكام حتى نصل الى الجوهر العميـــق الهادىء لهذه الافتتاحية الرائدة فـــي حياة العقاد الادبيـــــة وتاريخنا النقدي على السواء . علينا ان نستكشف معالم الخطـة التي انتهجها العقاد في عريضة الاتهام التى حكم فيها على «امير الشعراء» ــ كما سمى شوقي حينذاك ــ بالزيف . ان هذه المعالم وحدها كفيلة بأن تضع كلتا يدينا على مواضع القوة والضعف فى الاتجاه الجديد القائد ، ومصادر القوة والضعف معا فنحن منذ البداية مع دليل يقول انه :

- صاحب مذهب جديد .
- يقم حداً بين عهدين .

ولن نناقش الان المعنى التاريخى لكلمة المذهب ، ولا معناها الحديث ، وسنكتفى مؤقتا باستخدام لفظة المنهج دلالة علـــى

مجموعة القواعد التي يرتكز عليها الناقد في رؤياه النقدية لتقويم الشعر . كما اننا لن نتصور الحد المقام بين عهدين وكأنه سور حديدي وانما سنحاول ان نفترض هذا الحد على انه صفحة جديدة في تراثنا النقدي يخطو ادبنا وفننا على نسقها .

حينئذ فلنستمع الى العقاد وهو يقدم حديثه عن مذهبه الانساني الذي يترجم عن طبع الانسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة ، كما انه ثمرة لقاح القرائح الانسانية عامة ، ومظهر الوجدان بين النفوس قاطبة . وهو مذهب مصري ، دعاته مصريون ، تؤثر فيهم الحياة المصرية . كما انه مذهب عربي ، لغته عربية . فقد كان ادبنا الموروث ـ عند اصحاب هذا المذهب كما يقول العقاد ـ عربيا بحتا يدير بصره الى عصر الجاهلية . غير ان اصحاب المذهب يرون من سرعة حركة التاريخ ، انه بات امرا محتما ، ان تدفعهم ريح الحرية الى تحطيم الاصنام .

من الضروري اذن ان نهجر كلمة المذهب ونستخدم عوضا عنها لفظة المنهج حتى يستقيم امامنا الضوء الذي يؤدي بنا الى رؤية العقاد النقدية للشعر . فالمذهب حصيلة تاريخية لمجموعة من التيارات المتبلورة في اتجاه واحد قد تتعدد مناهجه ويختلف تلامذته، ولكنهم في غمرة النضال من اجل ارساء المذهب واصوله تتكون تحت أقدامهم ارض صلبة وقاعدة ضخمة من الفكر والقدرات البشرية جميعا . وليس هذا بالضبط ما حدث مع «الديوان» وكاتبيه فنحن لم نكن قد تجاوزنا بعد فجر النهضة حيث كنا ما نزال أسرى التأثر والاقتباس المباشر عن الآخرين ، وحيث لم نكوّن بعد حصيلة كبرى من تصارع الآراء والتيارات المتعارضة ، وحيث لم نرث مفهوما حديثا في النقد الادبي يتمشى مع انجازات الحضارة المادية في عالمنا . اي ان المرحلة المتخلفة حضاريا ، التي كنا نجتاز اولى عتباتها في ذلك الحين ما كانت لتسمح بنشأة المذاهب الفكرية والفنية والادبية .. وانما كانت

تسمح بالمحاولات المنهجية . وهي خطوة تقدمية باهرة فى ذلك الوقت ، لان التصور الذهنى الشامل لمجموعة من الفروض الاولية كان غائبا الى حد كبير عن وعينا الفكرى والنقدى .

شوقى فى الميزان :

يذكر العقاد تلك الكتابات التى احاطت شعر شوقى منذ البداية بهالات الثناء والتمجيد على صفحات المؤيد واللواء والظاهر ، على انها من العوامل التى ضاعفت من «غروره» . ويركز ناقدنا على هذا الجانب الاخلاقى ويقارن بينه وبين ما يحدث في اوربا حيث ان احدا لا يجرؤ على ما جرؤ عليه شوقى، والا ما استطاع «ان يمكث اسبوعا واحدا في بيئة محترمة» . لذلك كان شوقى فى عرف العقاد أشبه بملحق ادبى فى بلاط امير مصر السابق . ولا يستثنى العقاد من صحف اوائل العشرينات سوى «مصباح الشرق» التى كتب فيها المويلحي بضع مقالات لا تسبح مع التيار ، ولكنه سرعان ما انقطع نشر هذه السلسلة «وهذا أدعى الى الريبة» كما يقول العقاد .

اى ان المناخ النفسى الذى عاش فيه شوقى كان عاملا خطيرا فى تهيئة ذهنه ووجدانه لقبول المديح المتطرف ان لم يكن المزيف الذى تبلور آنذاك فى تلك التسميات التى خلعوها عليه فى سخاء عجيب ، فهو شاعر الشرق والغرب ، والعرب والعجم ، وأمير الشعراء وسيد الادباء . ولا سبيل فيما يبدو الى انكار الدور الفعّال للانتهازيين والوصوليين من بطانة شاعر الامير ، كما لا سبيل الى انكار ما تتلبس به نظرة العقاد الى شعر شوقى من مشاعر اجتماعية معادية للطبقة الرجعية الحاكمة حيث يتحصن شوقى بين احضانها . ولكن ما لا سبيل اليه ايضا ــ قبل ان نصاحب العقاد فى جزء من رحلته الطويلة ــ هو ان شوقى كان

استجابة واعية او غير واعية لدواعي مقتضيات الشعر الكلاسيكي الجديد في عصر النهضة ، فمرحلة البعث التي قادها البارودي في الشعر المصري الحديث ، كانت مرحلة البداية في اعادة الحياة الى الصورة التراثية للشعر العربي القديم . واذا كان الشيخ حسين المرصفي هو الناقد الكلاسيكي الاول منذ أواخر القرن التاسع عشر ، فان شعر البارودي ونثر عبد الله فكري قد تطابقا مع مقاييسه الكلاسيكية في تقويم الادب . لهذا السبب لم تحدث الجفوة بل الفجوة بين الفنان والناقد . اما العلاقة بين شوقي والعقاد ، فانها علاقة الشاعر الكلاسيكي الجديد بالناقد المصري «الحديث» . فلقد كانت مفاهيم العقاد الادبية تتناقض كيفيا مع مفاهيم الاتجاه الكلاسيكي في الادب ، مهما بالغ في استخدام موازين النقد العروضي واللغوي في تحليل شعر شوقي . فقد كان هذا الاستخدام بمثابة التعريض بكل ما يفاخر به شوقي وعشاقه ويزهون ، وكان بمثابة التحدي السافر لاية «تحفظات» يمكن لقارىء الشعر الكلاسيكي ان يصون بها شاعره التقليدي من سهام الناقد الحديث . اي ان العقاد اراد ان يستخدم «نفس السلاح» الذي قد يتعرض بواسطته لتحديات الخصم . فاذا كان البارودي يمثل مرحلة البداية في البعث الشعري الكلاسيكي ، فان شوقي هو احد الامتدادات الرئيسية له . اما العقاد فليس امتدادا للمرصفي ، ولا لغيره من المعاصرين له ، وانما هو مزيج فريد من بعض ألوان الثقافة الغربية ، والتراث العربي القديم ، والفكر المصري الحديث . ومعنى ذلك ان الهوة التي نستشعرها في المسافة التي تفصل شوقي عن العقاد لها اسبابها الموضوعية الكامنة في التكوين الكلاسيكي لشعر شوقي والتكوين الحديث لنقد العقاد . اما ما يمكن ان يقال عن الوسط الادبي المليء بالزيف الذي نشأ فيه الشاعر المترف ، وما يمكن ان يقال عن نفسية شوقي التواقة الى المديح ــ مهما بلغت به المغالاة حدها

الاقصى الذي ينقلب الى الضد فى اغلب الاحيان – فانها وغيرها ليست الا عوامل ثانوية فى تلك المعركة الهامة التي اشتعل أوارها بين الشاعر الكلاسيكى والناقد الحديث ، تعبيرا أصيلا عن ازمة التناقض الحاد بين القديم والجديد فىبدايات عصر النهضة. هذه الازمة التى اتخذت عند كتّاب المرحلة الجديدة تعبيرات مختلفة ، فكانت ثورة طه حسين على ما ينسب الى الجاهلية من الشعر المنتحل ، وثورة سلامه موسى على المناهج السلفية في تفهم علاقة الادب بالحياة ، وثورة العقاد على الاتجاه التقليدى فى خلق الشعر وتذوقه .

***

وقبل ان يتصدى العقاد لتقييم رثاء شوقى لمحمد فريد ، فانه يحدد اولا المستوى الادبى للجيل الماضى من الشعراء ، والمستوى الذوقى لنفس الجيل من القراء . يصف ذلك الجيل وعهده بأنه كان «عهد ركاكة فى الاسلوب وتعثر فى الصياغة تنبو به الاذن، وكان آية الآيات على نبوغ الكاتب او الشاعر ان يوفق الى جملة مستوية التسوية ، او بيت سائغ الجرس ، فيسير مسير الامثال، وتستعذبه الافواه لسهولة مجراه على اللسان» ومن ثم كان القارىء يتلو هذه القصيدة او تلك «كالماء الجارى» ويصبح مقياس الاجادة الشعرية عند مثل هذا القارىء هو مقدرة الشاعر على الاتيان «بالكلام النحوى الحلو» .

هذا هو المدخل الذى يخطط به العقاد هجومه العنيف على شوقى وشعره . قلت «شوقى» لأن الناقد لم يخف مطلقا ان شخصية شوقى كشاعر للقصور قد اسهمت فى افساد شعره وذوقه . ذلك ان العقاد ، اولا ، يؤمن بتأثير الشخصية الانسانية

في الشخصية الفنية ايمانا عميقا . كما ان العقاد ، ثانيا ، يحمل عداء اجتماعيا واضحا ومباشرا لشخصية الشاعر الاجتماعية ، في المستوى الطبقي والقومي والوطني . فالعقاد ينتمي الى تلك الفئات المناضلة من الجماهير الشعبية في حين ينتمي شوقي الى الطبقة الحاكمة . والعقاد ينتمي الى القومية المصرية بأصالة حقيقية في حين يفتقر شوقي الى الاحساس المصري الاصيل لعراقة نسبه التركي والشركسي . كما ان العقاد ينتمي الى الثورة الوطنية الديمقراطية في قتالها الذي لا يكل مع الاستعمار، في حين يحتمي شوقي بأسوار القصور العميلة للاستعمار .

ولهذه الاسباب مجتمعة يتحرز العقاد كثيرا اذا ما كتب شوقي قصيدة رثاء فيزعيم وطني يدين له الشعب المصري بالكثير من آيات النضال الثوري . يتحرز العقاد لاقتناعه شبه المطلق بأن هذا الشاعر الملكي غير المصري لا يمكن ان تطابق مشاعره احاسيس المصريين ازاء فقد احد زعمائهم الوطنيين . هذا الشك يقود العقاد الى تلمس مدى الصدق الذي تنطوي عليه القصيدة في الترحم على محمد فريد وبكائه . والصدق هو همزة الوصل بين الشخصية الانسانية للشاعر وشخصيته الفنية . فاذا كان الجانب الانساني مشكوكا فيه ، وجب الالتفات اليقظ الى الجانب الفني . والمعايير الفنية الدقيقة تكشف لنا مدى الصدق الذي يعتمل في وجدان الشاعر ، او الزيف الذي يغلف كلماته .

ويبدو أن بعض المريدين لشعر شوقي ، بدأ الاستغراب او التململ يتسرب الى قلوبهم وعقولهم حين اخذت تتوالى قصائده الاخيرة ، السابقة على هجوم العقاد . ومن ثم راح ناقدنا في البداية يحلل هذه الظاهرة بمصادرة تقول ان شوقي الأمس هو شوقي اليوم «ولكنهم هم الذين تغيروا». فالقارىء المعاصر يأخذ سبيله الى الارتقاء في الذوق والشعور بحيث يسبق شاعره المفضل اذا مضى في خط سيره الطبيعي «وقلما يرتقي الشاعر

بعد الاربعين فان أخصب ايام الشعر ايام الشباب» . هو يستلهم اذن بصيرة قارىء الشعر الواعية التى اعلنت ما طرأ على الشعور المصري من تغير ، حتى يستند على هذه البصيرة فيما اذا كان ثمة طارىء عابر قد ألمّ بشعر شوقى ، ام ان هذا الشعر يحمل فى طياته ما يحول دونه والبقاء الطويل . من هذه النقطة يركـــز العقاد على الثقافة والتجربة كعماد لتطور الشاعر في ملاحقته لتطور القارىء . فهو يثير اول ما يثير من قضايا في قصيـــدة شوقى عن محمد فريد ، قضية الشعر ولغة الشارع . هل يمكن على سبيل المثال ان يستعير الشاعـــر تعبيرات الشحاذيـــن الاستجدائية فى صياغة معانى الموت التى يمكن استلهامها من هذه التعبيرات ببساطة ويسر ؟ اى اننا نستمع الى الشحاذ يتوكأ على عكازه متمتما في نغم حزين : «دنيا غرور ، كله فان ، من قدم شىء التقاه ، ياما داست جبابرة تحت التراب ، اللى عنده باق» الى آخر هذه القائمة من الدعاءات فى استرحامها لقلوب الناس عن طريق تذكيرهم بالآخرة .. فاذا جاء شاعر وصاغ نفس هذه العبارات شعرا ، فماذا يمكن ان نلاحظ ؟

ان العقاد لا يناقش فكرة المأثورات الشعبية كنداءات الباعة والشحاذين والندب والردح ، وما اذا كان فى الامكان ان يقيم بناء اعمال فنية ناجحة .. ذلك ان شوقى فى قصيدته لم يستلهـــم المعنى الفني العميق للفولكلور المصرى حتى تصبح قصيدته تمثلا واعيا بشحنات فنوننا الشعبية وما تتضمنه من دفقات الـــروح والتراث المصريين ، شحنات اللفظ والدلالة والتاريخ والشعور . ان شوقي يكتفى بتحويل الحكمة الشعبية المتداولة برنينها العذب المألوف الى بناء فصيح مؤسس على الهندسة الكلاسيكية للشعر العربى ، فلا هو يعطى الكلمات المألوفة معنى غير مألوف ، ولا هو يجزل فى العطاء فيسخو على الحكمة القديمة ببناء حديث . وانما نراه قد استدرج اللفظ من مخبئه الشعبى الدافىء الى قصر من الرخام البارد يزهو برصف الكلمات على نحو عروضى موزون غير

مختل ، وقافية وقورة غير لعوب . هكذا يتـم تكفين المأثورات الشعبية على يدي شوقي في اردية من حرير فضفاض ؛ لهذا يثور العقاد على «ابتذال» شوقي في استخدام لغة الشارع ، ولا ينبغي — من ثم — أن نفهم ثورته على انها احتقار للغة الشارع في ذاتها . فاذا نحن قرأنا لشوقي في رثاء فريد :

كل حي علـى المنيـــة غـاد   تتوالى الركاب والموت حاد

ذهب الأولون قرناً فقرنـــا   لم يدم حاضر ولم يبق باد

هل ترى منهم وتسمع عنهم   غير باقـــي مآثر وايادي

أحسسنا على الفور أن العقاد لم يكن يهزل في تفضيل ادعيـة الشحاذين على هذا «النظم» الخالي من حرارة الخلق العفـــوي والابداع الذاتي . ثم نكاد نوقن بأن احدى أدوات «الصدق» الفني الاساسية قد غابت عن صياغة شوقي لهذه الابيات تلك هـــي توظيف الصورة الشعبية المألوفة في احتواء مضمون جديد ، ينتقل بالحكمة العامة التي يمكن ان تقال في رثاء اي انسان الى العبرة الخاصة بإنسان محدد . لهذا ايضا ، يتوقف العقاد كثيرا عند الابيات التي تصف موقع القبر او استخدام الامثال الدارجة في مقام الوعظ والارشاد لكي يقرر بعدئذ ان شوقي يهتم أشد الاهتمام بالعرض دون الماهية ، بالمظهر دون الجوهر .. ومن هنا تتفتت القصيدة الى منثورات متفرقة لا يجمع بينها سوى البحر الواحد والقافية الموحدة . والتجربة النقدية التي أقدم عليهـــا العقاد بتحويل احد الابيات الى نثر خال من الوزن هي تجربة ذات حدين. فالعقاد يؤمن فيما يبدو ، بأن الشعر يمكن ترجمته الى اية لغة انسانية دون ان يفقد شيئا من جوهره اذا كان شعـــرا عظيما بحق . وهذا هو الجانب السلبي في المنهج التجريبي عند العقاد بشكل عام ، وفي رأيه بصدد ترجمة الشعر على وجـــه خاص . فان يصل بنا التجريب الى ان نفترض صورة للعمـــل الفني تختلف عما هي عليه بالفعل ، يفقد الدراسة الموضوعيـــة

عنصرا خطيرا هو ما ندعوه بالموضعية فى النقد . وهو ان ندرس النص الادبى الذى امامنا كما هو ، فلا نحاول ان نتحقق من فساده بأن نراه من منظور يستهوينا ، وييسر لنا سبل الحكم العاجل . ويشتد الخطأ فداحة اذا عممنا هذا الحكم ، او – على اقل تقدير – اذا اغرانا هذا الحكم بالتعميم . فاذا جاء العقاد ولاحظ ان هذه القصيدة او تلك تشوبها النثرية او التفكك لا يتعين عليه ان يلجأ الى سرد القصيدة نثرا او تغيير أبياتها من مكان الى مكان ، حتى يثبت لنا – بأسلوب تجريبى – ما آلت اليه القصيدة على يد الشاعر من نثرية وتهافت . ومن ثم نرث حكما عاما الى جانب هذا الحكم الخاص ، وهو ان الشعر يمكن ترجمته محتفظا بقيمته من ناحية ، وان اسقاط عناصر الشعر الوزنية لا تفقد الشعر شاعريته ولا عظمته . وهى مقولات لا يوافق عليها العقاد نفسه كما سنرى فى اعماله القادمة ، وان كانت نتيجة حتمية للمقدمات الجزئية التى تبناها على طول هذا البحث . ومع هذا يتبقى للعقاد من هذه الزاوية احدى القيم الايجابية الهامة التى ارساها فى مشقة واصرار حتى اصبحت من تقاليد النقد المصري ، وهى ان ادوات النظم ليست من جوهر الشعر . ذلك ان شاعرا كلاسيكيا كأحمد شوقى يستطيع ان ينظم بمهارة وتظل قصائده – في نظر العقاد على الاقل – نثرا ، ويستتبع هذه النقطة ان جوهر الشعر لا يتطلب من الشاعر عناية بالاعراض والمظاهر ، وأن هذا الجوهر هو روح حية مندفعة لا سبيل الى الالمام بأطرافها الشكلية ، فهي دائبة التطور والتفاعل ، دائبة الخلق والابداع الى ما لا نهاية .

وهكذا ينتهى العقاد من مناقشة مضمون قصيدة شوقى فى رثاء محمد فريد مقررا ان هذا المضمون خال من الصدق فى المستوى الانفعالي المحض للقصيدة لأن الشاعر لم يعكس لنا فى ادوات تعبيره ما نتمثل بواسطته هول الكارثة التى وقعت بوفاة محمد فريد . انه يواجهنا لاول وهلة فى تصويره لبشاعة الموت

بالمعاني العامة ، والعظات المنبرية التي نلتقي بها في تحليله لموقف الانسان من النهاية والمصير ، والتهالك على مجموعة من الكليشهات التي ابتذلت لطول الاستعمال ، والانصياع الى تجسيد الجزئيات غير الدالة في مشاهد الموت من الوفاة الى تشييع الجنازة الى الدفن .. كل ذلك يؤدي بنا الى حقيقة جلية واضحة ، هي ان محمد فريد كزعيم وطني لم يتوسد قط مكانا في ضمير شوقي. اما الجانب الانساني في حياة الراحل العظيم فلم ينل اشارة واحدة من الشاعر ، مما يؤكد غياب الصدق وحرارة الانفعال من أبيات هذه القصيدة .

ولكن العقاد لم يناقش المضمون الا كمقدمة الى مناقشة الشكل . ومعنى ذلك ـ منذ البداية ـ ان العقاد يأخذ بذلك التصنيف الموضوعي للادب الى شكل ومضمون ، كما انه يأخذ بالفكرة النقدية القائلة بأن المضمون هو الذي يحدد الشكل وينسجه ويتجسد خلاله . فها هو ذا يفتتح حديثه عن الشكل في قصيدة شوقي هذه ، قائلا : «الا أن شعرا يسف الى هذا المحال لجريرة لم يجنها على لغة العرب الا زغل الصناعة لا جزى الله صانعيها خيرا» . وهو يستشهد بأبيات من ابن المعتز وأبي العتاهية ليدلل على مدى الاذى الفني الذي يلحق بإحدى القصائد حين يركز الشاعر جل انتباهه على الجانب السطحي من الشكل كالاعتماد على التشبيه البعيد المنال . هكذا يبحث عن المعنى الذي يمكن ان يدل عليه اللفظ في قصيدة شوقي . ومن ثم يضحك العقاد كثيرا حين يحدد الفاظ شوقي بهذه المعاني : ان نعش فريد لوَ لم يحمله ناقلوه الى مصر لسعى اليها وحده :

لو تركتم لها الزمام لجاءت وحدها بالشهيد دار الرشاد

حينئذ ينجح العقاد في تعرية القصيدة من رواء اللفظ الخادع ببريق القديم ، فليس ذلك البيت من القصيدة الشوقية الا محاكاة لبيت البحتري :

ولو ان مشتاقا تكلف فوق ما   في وسعه لسعى اليك المنبر

فالفرق بين البيتين هو الفرق بين الاصل المبدع والصورة المصنوعة . بعبارة اخرى هو الفرق بين الشعر العظيم والنظم الكلاسيكي على منواله . وهذا هو دور الجانب السلبي في الموروث الادبي من ناحية ، وتلك هي الاستجابة الكلاسيكية في مرحلة حضارية متخلفة تنادي بالبعث من ناحية اخرى . فتلك الحلقة المفرغة من التشبيهات التي ذكر العقاد ان القدماء أسرفوا في تضخيمها بحيث ان العلاقة بين التشبيه والمشبه به أضحت مع الزمن علاقة طلسمية ، لانهم جعلوا من التشبيه غاية فانصرفوا اليه «ولم يتوسلوا به الى جلاء معنى او تقريب صورة ثم تمادوا فاوجبوا على الناظم ان يلصق بالمشبه كل صفات المشبه به ، كأن الاشياء فقدت علاقاتها الطبيعية ، وكان الناس فقدوا قدرة الاحساس بها على ظواهرها» . هذا هو الشق الاول من الجانب السلبي — على سبيل المثال — اما الشق الثاني فهو استجابة المرحلة الكلاسيكية لمثالب التراث في صياغته الشكلية دون استلهام روحه الخلاقة في صياغة عصره .

كان العقاد يتقدم باتجاهه الجديد في النقد الادبي ، وهو يعلم انه يشق ارضا بكرا في امس الحاجة الى الحصيلة النظرية، بنفس القدر من حاجتها الى الواقع التطبيقي   لذلك يضطر كثيرا الى ان يتوقف بين الحين والحين — في غمرة تحليل شوقي ونقده — ليتصدى لتحليل فكرة نظرية عن الشعر ونقده . فاذا تصدى لأداة التشبيه في الشعر العربي ، فانما ليركز على مسألة تبدو بديهية وان كانت بحاجة دائمة الى التأكيد ، وهي ان أداة التشبيه اداة توصيل وجدانية من عقل الشاعر وضميره الى عقل القارىء وضميره . واذا كان الشاعر الحقيقي هو من يشعر بجوهر الأشياء ، لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها ، واذا كانت مزية الشاعر ليست هي أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وانما مزيته ان يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به ، فان

التشبيه «انما ابتدع لنقل الشعور بهذه الاشكال والالوان من نفس الى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه الى صميم الاشياء يمتاز الشاعر عن سواه .. لانه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نورا» . هذه اذن احدى الافكار النظرية حول الشعر عند العقاد . ومن بوادر الاتساق في تفكير العقاد انه يوائم ـ او يحاول ذلك ـ بين نظرية الشعر ونظرية النقد . فالفكرة السابقة عن جوهر الشعر تقوده الى القول : «ان المحك الذي لا يخطىء في نقد الشعر هو ارجاعه الى مصدره ، فان كان لا يرجع الى مصدر اعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وان كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود اليه المحسوسات كما تعود الاغذية الى الدم ونفحات الزهر الى عنصر العطر .. فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية». هذا التصور النظري للنقد هو الذي يقوده بالضرورة الى المقارنة بين قصيدة شوقي التي تعارض المعرّي في احد اجزائها وبين قصيدة المعري .. وهو بهذه المقارنة في ذاتها يدلل على اهمية الملاحظة التي الححت اليها ، وهي ان العقاد كان يلج عالم الادب الحديث قبل ان تكون التربة المصرية ممهدة لذلك . فالتحليل والمقارنة هما عماد النقد الحديث . وقد استخدمها العقاد ـ فيما رأينا ـ استخداما حاذقا هو جزء خصب من تراثنا المحلي في مفهوم الحداثة في كل من الادب والنقد .

واعود الى القول بأن العقاد كاتب الشعب الوطني آنذاك ، ما كان يستطيع ـ مخلصا ـ ان يلتقي بشاعر السراي ، حتى اذا مد الشاعر الملكي احد الجسور المغرية للعبور واللقاء ، كما رأينا في رثائه لمحمد فريد . ان الوضعية الاجتماعية للعقاد ، وتقدم الفكرة السياسية عنده في ذلك الوقت ؛ كلاهما دفعه لان يمجد محمد فريد ويفضله على مصطفى كامل (راجع التذييل بالديوان) بل يضعه في مصاف شهداء الانسانية في العالم كله ، كما جاء

في مقاله بمجلة المصور قبل ذلك التاريخ بعامين . هذا الكاتب المناضل – في المستوى السياسي والاجتماعي – كان لا بد ان يتبنى اكثر الاتجاهات الثورية نضجا في النقد الاوربي الحديث ، كمدخل لدراسة اكثر الاتجاهات الكلاسيكية نضجا في الشعر المصري الحديث . وهو بهذا الاختيار الناضج كان يشارك في وضع حجر الاساس في بناء عصر النهضة الادبية بتاريخ الفكر المصري الحديث .

معالم الثورة الاولى :

لربما كانت الثورة الاولى للعقاد ، هي التي كانت تدفعه بين الحين والآخر الى التطرف ان لم يكن الشطط في «لغة الهجوم» التي استخدمها مع شوقي . بل لعل هذا الاندفاع في استخدام هذه اللغة كان يؤدي به الى تجاهل بعض العناصر الهامة في ميزانه النقدي البالغ الصرامة والتحديد . فعندما يحاول شوقي ان يرثي عثمان غالب بقوله ان مملكة «النبات» ضجت لمصرعه ، وان الزهر في اكمامه «يبكي» الفقيد الراحل ، الى آخر هذه التشبيهات التي تفيد بلا جدال مشاركة الطبيعة في اليوم الحزين . يلتقط العقاد هذه الفكرة للتندر بما تصوغه من افتعال الحزن فيما يرى . لان تفصيل حلة من أحزان الطبيعة على واحد من البشر ، انما هو تعنت وعسف من المخيلة الشعرية الفقيرة في ارتجال الرثاء . وليس من شك في ان شوقي قد اخفق تماما في اسقاط العناصر الذاتية على العناصر الموضوعية كإخفاقه السابق في صياغة المأثورات الشعبية ، ولكن هذا الاخفاق كان مقصورا على زاويتين هما «التطبيق الشعري» وحرارة «الانفعال» بالتجربة . فمحاولة المطابقة بين التجربة الشخصية وصياغتها الموضوعية في معطيات حسية مباشرة ،

كانت تفلت عند شوقي من بين يدي التوفيق . كذلك يبدو ان قصائد «المناسبات» لم تستحوذ على انفعاله وان استحوذت على اهتمامه . فجاءت الصورة العقلية للقصيدة مفروضة من اعلى قمة باردة في المخ ، خالية من اي وهج لحرارة الشعور . غير ان العقاد لم يعالج القضية من هذا المستوى بل استطرد في محاكاة الشاعر ساخرا من قصورة الفني بغير استناد على حجج منطقية بل ربما بلغ به الحماس ان يصيب نفسه بالحجارة التي قذف بها شوقي حين تصور الخيال الشعري موقوفا على مقاييس العقل وصوره الذهنية . لذلك وقع فريسة سهلة للتناقض بين قوله النظري «ان الحياة هي التي تنشىء الشعور» ومن يجهل الفرق بين التفكير والاحساس ، حري به أن يجهل «الفرق بين مقام السخرية ومقام التعزية» وبين اصطياده لتشبيهات الزهر الباكي والنبات الحزين ، على انها قفشات لشاعر «يخرف» !

وعلى غير هذا النحو جاء تحليله لقصيدة شوقي في استقبال الوفد ، فقد بدأ حديثه عنها بمصادرة تقول انها نكسة ادبرت بقائلها ثمانية قرون ، وكان فيها مقلدا للمقلدين في استهلاله وغزله ومعانيه . وقدم العقاد لهذا التحليل بما يشبه المانفست للشعر المصري الحديث ، فقال ان المطلوب من الشاعر المصري الحديث ، أن يكون شاعرا ومصريا وحديثا ، اي ان يعرف «كيف يكون التعبير عن النفس المصرية» ، وان يعرف «المعاني والمثل العليا والخيالات التي اذا نطق بها الشاعر وجد في مصر من يمنحه تلك الاوصاف المستحيلة ، وان يستوضح من ذلك كله مبلغ ما تنطوي عليه نهضة البلد من اليقظة الروحية والتقدم الاجتماعي» .

ان العقاد بهذه الكلمات انما يرسي تقاليد النقد «المصري» للشعر ، وهو في ذلك احد رسل الدعوة الى الفكرة «المصرية» التي عرفت طريقها الى الوجدان الثوري في بلادنا منذ بداية القرن

العشرين وإرهاصات ثورة ١٩١٩ الى ان تبلورت نهائيا في كتابات جيل الرواد الثوريين : طه حسين والعقاد وسلامة موسى وهيكل . وبالرغم من ان العقاد عالج الفكرة المصرية في مختلف مستوياتها السياسية والاجتماعية والادبية ، فان مستواها الاكثر عمقا اتضحت ابعاده الحقيقية في النقد الادبي اذ كانت المهمة الاولى امام «النقد المصري» هي تحديد ملامح الشخصية المصرية في الفن ، وتغليب الروح المصرية في عملية الخلق. اي ان المصرية هنا لم تكن مجرد التناقض الحاد بين «الوطنية» و«الاستعمار الاجنبي» ، او بين الوطنية والهيمنة العثمانية . كلا ، ان أمثال هذه التناقضات لم تشكل سوى المظهر الخارجي للفكرة المصرية في المستوى السياسي . كذلك لم تكن الدعوة المصرية مجرد الرغبة في ايجاد مجتمع متحرر من ربقة المركبات والعقد النفسية التي تولدت خلال اجيال طويلة من الذل والعبودية .. فان أمثال هذه الرغبة لم تجسد سوى المظهر الخارجي للفكرة المصرية في مستواها الاجتماعي . وكذلك ايضا لم تكن «مصر للمصريين» شعارا اقتصاديا مقصورا على الدعوة الى تمصير الشركات الاجنبية ، وانشاء بنك مصر ، فليس هذا الشعار الا تحديدا للفكرة المصرية في مستواها الاقتصادي .

كانت امام العقاد وطه حسين وسلامة موسى وهيكل ، وبقية ابناء الجيل الرائد للفكرة المصرية ، مهام اخرى اكثر غورا وعمقا في وجداننا الروحي ، كانت أمامهم الفكرة المصرية في مستواها الروحي ، عليهم ان يخلقوها ، ويجسموها، ابداعا جماليا خالصا. فاذا اتجه سلامة نحو «الحضارة» ، واتجه طه نحو «المنهج» ، واتجه هيكل نحو «الفن الروائي» ، واتجه سليم حسن نحو «التاريخ» .. فان العقاد اتجه مباشرة الى النقد الادبي في اكثر مجالاته حساسية وتعقيدا ، وهو الشعر . فلا شك ان البحث الحضاري والمنهج الحديث والرواية الرومانسية والتاريخ ، كلها ادوات ضرورية في استلهام الفكرة المصرية من باطنها الروحي

الاصيل ، ولكن النقد الادبي اذا عالج فنا كالشعر ، يستلهم تراثا عربيا عريقا ، فان المسألة تصبح أقل سهولة ويسرا . فاذا تصدى هذا النقد الى قمة المرحلة الكلاسيكية التي تستمد أهميتها من محاكاة القديم واجترار قيمه ، فان المسألة تصبح اكثر صعوبة ومشقة .

لذلك اقول ان العقاد بلغ في معاناته للرسالة التي قام بها وهو بصدد شعر شوقي ، درجة عالية من الصلابة والايمان ، والوعي العميق الحر . كان مؤمنا صلبا بالشعب المصري كخلية اساسية تقوم عليها الفكرة المصرية . ان روح هذا الشعب كامنة في الارض والكادحين من ابنائها ، كامنة في ذلك الفلاح الذي تترسب في كيانه آلاف السنين من الحضارة . ومن هنا كانت المظاهر الخارجية للفكرة المصرية في مستواها السياسي والاقتصادي والاجتماعي مجرد قشرة خارجية سرعان ما تتهاوى لتفسح المجال واسعا امام بعض زعماء هذه المظاهر ، الى طريق الخيانة . فليس الاستقلال الشكلي ، ولا بناء الشركات المصرية ، بعاصم للذين يقفون عند هذه الحدود من التردي في هوة الخيانة للفكرة المصرية . فما أسرع ما تتناقض مصالح الاغلبية الساحقة من الشعب الكادح، مع زعماء هذا الاستقلال وبناة هذه الشركات. فالاولى اذن أن نبحث عن «الروح» التي تستمد قيمتها من «الجوهر» الكامن في شخصية «مصر» ولم يكن هذا الجوهر سوى الشعب في واقع حياته اليومية وما تخفي من اصالة الجذور .

آمن العقاد اذن بالشعب المصري ، وكان على وعي عميق بأن الكلاسيكية الشعرية في مصر ، تتناقض شكلا ومضمونا مع حياة المصريين وحضارتهم . كان واعيا امينا ، بأن الكلاسيكية الشعرية في بلادنا لا تقوم بذلك الدور الباهر الذي قامت به الكلاسيكية ابان عصر النهضة الاوربية . كان يعي ان معنى النهضة عندنا

يختلف عن معنى النهضة في اوربا ، كان يبحث عن «المسار الخاص» للادب المصري الحديث .

من هذه الزاوية على وجه التحديد نتعرف على معالم الثورة الاولى في حياة العقاد النقدية . الثورة التي كانت تشتط به احيانا وتتطرف ، ولكنها في النهاية كانت ترسي تقاليد النقد «المصري» الحديث . واولى هذه التقاليد هو مدى القرب او البعد من الروح المصرية في هذا الشعر او ذاك . لم يغفل العقاد الدور الهائل الذي يقوم به التراث لاشعوريا في تكوين الشاعر المصري ـ ولكنه اضاف ان هذا الدور من الممكن ان يتحول الى حركة ايجابية تزيد من قرب الشاعر نحو الاصالة ، كما انه من الممكن ان يتحول الى صخرة ضخمة تعوق حركة السير الى أمام. التراث العربي قادر على ان يكسب الشاعر المصري السمات «الانسانية» التي يشترك فيها الشعر الانساني جميعا . ولان هذا التراث قريب منا غاية القرب ، فانه قادر اكثر من غيره على امدادنا بالوهج الانساني الصادق ، وحرارة التجربة المعاشة ، والانفعال الامين . غير ان هذه القدرة من طرف واحد لا قيمة لها. ولا بد من ان يكون الطرف الآخر ـ الشاعر المصري المعاصر ـ على استعداد كامل لان يستلهم هذا الجانب فقط من التراث العربي القديم . وهو استعداد لا يتأتى الا للشاعر الكبير الموهبة والعميق الاصالة . اما الشاعر الصغير العاجز ، فهو الذي يضعف امام شكليات التراث من تراكيب مضامين ولغويات . هنا تصبح الكلاسيكية جريمة ضد روح مصر . ولعل هذه هي نقطة الابتداء الاولى في التناقض الحاد بين نقد العقاد وشعر شوقي . جاء العقاد مسلحا بهذه الروح ـ الروح المصرية ـ وكان شوقي مجردا من هذا السلاح الروحي الخطير ، فلم تكن المشكلة مجرد جزئيات رديئة هنا او هناك ، في الوزن او الخيال او ادوات التعبير .. ان مناقشة هذه الجزئيات جرّت قلم العقاد الى الشطط في احيان كثيرة . اما المشكلة الكبرى فكانت افتقاد شعر شوقي الروح

المصرية ، وبالتالي افتقاده الروح عموما . فنحن اذا جاوزنا شطط العقاد في التقاط الهنات الجزئية ، فسوف نعثر عند شوقي على «ديباجة» عربية شامخة، ندر بين معاصريه من استطاع محاكاتها. كان شوقي يملك طاقة تراثية هائلة استدرجت العقاد الى اكثر جوانبه سلبا ، وهو محاولة محاكاتها ساخرا منها .. غير ان هذه الطاقة لم تحصل من التراث على وجهه الانساني الرحيب ، بل استلهمت هياكل عظمية ميتة . ومن جديد اقول انه اذا تجاوزنا شطط العقاد من ناحية وطاقة شوقي التراثية من ناحية اخرى ، فاننا سوف نعثر على القوسين الكبيرين اللذين يحوطان غياب الروح المصرية ، والروح عموما ، من هذا الشعر . القوس الاول هو الظروف الموضوعية ، والقوس الآخر هو العوامل الذاتية . وقبل ان نجوس فيما بين القوسين الكبيرين ، علينا ان نتلمس خطوات العقاد مع اقدام شوقي وإيقاعاته عند نهاية الجزء الاول من الديوان حين استهدف الشاعر ان يكتب الشعر ويستقبل الوفد في آن .

منذ البداية لست أوافق العقاد على ذلك المنهج التعبيري في النقد الذي كان يجنح به من حيث الشكل الى السخرية ، ومن حيث الموضوع الى اتهام شوقي باللاشاعرية . هذا المنهج الذي يقوم على عدة حركات اقرب الى المزاج والمداعبة، كأن يترجم أبيات شوقي الى قالب النثر حتى يدلل على افتعال شاعريتها واقتصارها على النظم فحسب . فلعل الطريق السليم الى اثبات «النثرية» في الشعر لا يتأتى من باب «الشكل» التركيبي للكلمات ، برصفها جنبا الى جنب ، او باصطناع المتوازيات والمتقابلات بين صفوفها المتساوية الاشطر والتفاعيل . فليس صحيحا ان شوقي اراد ان يقول : «تحول بقلبك عن الطريق ، وانج من جماعة الظباء السائرة في الرمل» حين استهل قصيدته بقوله :

١٠ اثن عنان القلب واسلم به   من ربرب الرمل ومن سربه

ان اقتناص الاحرف والكلمات هنا في مستواهـا اللفظي ، واعادة رصفها في قوالب النثر ، ليس منهجا صحيحا للتدليل على فقدان الشعر في قصيدة شوقي . فكأن الناقد هنا لا يرى سوى المعاني المعجمية للالفاظ ، ويسقط بالتالي في مهـاوي الشكلية . ثمة ادوات نقدية رشيدة يعرفها العقاد جيدا لانه علمنا اياها على مر السنين ، هي المعيار الحقيقي لشاعرية الشاعر او زيفه وافتعاله . اما الانسياق وراء عاطفة الغضب الى الطـرف الاقصى من الانفعال الذاتي ، فانه يؤدي بالناقد الى هجـران شاطىء الموضوعية ، والتماس «الالاعيب» الشخصية كترجمـة الشعر الى نثر او صياغة الرأي النقدي في قوالب الحكايـات الفكاهية والنوادر ، او التهكم على الشاعر باستحداث طرق اخرى لمنح شعره الحياة من جديد . ان هذه الامثلة من انحرافات النقد عند العقاد ، افقدته الكثير من سمات موضوعيته الصارمة ، كما افقدته الكثير من تجاوب معاصريه وتعاطفهم . وليس التجاوب او التعاطف ، عنصرا ذاتيا ، وانما قصدت به العنصر الوحيـد لبلورة «حركة» ادبية موحدة ، تقف في الجانب الآخر لمعسكـر الرجعية الادبية . لا ريب انه كانت هناك «جبهة» من الكتّـاب المجددين ، ولكن العشوائية والانفرادية ، واللاتخطيط ، حال بين هذه الجبهة والنمو التقدمي المتعاظم في خط سيرها للامام . بل ان رد الفعل بالنسبة لشعر شوقي ، ان عثر من بين المجددين على من «يرد له الاعتبار» . حقا ، هذا لم يكن سوى «رد فعـل» متضخم ومبالغ فيه الى درجة بعيدة ، ولكن اثره في جماهير القراء والكثرة الغالبة ، كان بالغ السوء .

اؤكد على هذه النقطة الخاصة بالانحرافات ، حتى أتجـه مباشرة الى المضمون الحقيقي الثوري لنقد العقاد . كان هـذا المضمون كما قلت هو تشخيص الفكرة المصرية في مستوى الفن. لذلك يتجه العقاد مباشرة في تقويمه لقصيدة شوقي في استقبال الوفد ، الى قضية الموروث من الحياة القديمة في الشعر المعاصر ،

فيتساءل ما اذا كان الشرقيون ركبت قلوبهم «بحيث اذا أحب السلف العربي أتى الخلف المصري متغزلا بعد عدة قرون» . وهو امر مستحيل كما يقول العقاد . من هذه الفكرة التي ترفض «الانخداع بالتكرار» وتخلع «ربقة التقليد» يكتشف العقاد التناقض الصارخ بين استقبال شوقي للوفد وبين التركيب العربي القديم ، المعد سلفا لاستقبال الخليفة والحبيبة والكارثة في تقاليد التراث العريقة . من هذه الفكرة اللامعة ، كان العقاد يكتشف كنزا نقديا باهرا هو المعيار الثمين القائل بأن ثمة تناقضا غير قابل للحل السلمي بين الشاعرية والتقولب ، او بين الفطرة البدائية والرؤيا الحديثة من ناحية وبين الثبات والتقولب والمحدودية من الناحية الاخرى . بل ان الرؤيا الحديثة كثيرا ما تهرول الى الفطرة البدائية تنهل من عفويتها وبكارتها وبراءتها التي لا تخضع لأي تحديد مسبق ، او شكل جاهز . من هذه النقطة ترتفع قامة العقاد السامقة في حقل النقد الشعري حينذاك ، غير ان هذه الفكرة اللامعة ، لم تختط لنفسها نظاما تفصيليا شاملا يحميها من التبدد والتدهور والضياع . لا شك انها «مرحلة» تفصيلية نابعة من المحاولة الريادية الاولى لايجاد نقد «مصري» ولكنها ظلت في حدود العام دون الخاص لا ترسخ في جوف ارض صلبة عميقة الاغوار ، متماسكة الجذور . وبينما نجد ان الموروث من الحياة القديمة ، لم يفد الشعر المعاصر — ممثلا في شوقي — فان هذا الموروث على وجهه الآخر — الانساني — قد أفاد العقاد الى أبعد مدى . لم يفد العقاد اية قيمة فنية او فكرية من النقد او الشعر في التراث العربي القديم ، فلعله أقرب الى القيم الاوربية في الادب ، مع التأكيد على جوهر الرسالة التي كان يقوم بها ، وهي ايجاد «نقد مصري أصيل» يلعب دوره في نطاق الفكرة المصرية ضمن اطار نهضتنا الحضارية الشاملة . ان ما افاده العقاد من التراثهو المطابقة بين الاشكال التراثية، والاشكال الكلاسيكية

في عصرنا ، وكيف ان كلاسيكيتنا ليست من عناصر «النهضة» كمثيلاتها في الغرب . هذا هو الاكتشاف الاول للعقاد ، كخطوة للتعرف على «مسارنا الخاص» في الادب ، عن طريـــق التراث ومعارضة محاكاته ، وعن طريق الغرب ورفض التبعية ، وضع العقاد لبنة رائعة في البناء الشامخ للنقد الحديث . هذه اللبنة تقول :

● انه لما تعود العرب على التكسب بشعرهم ، هجـــــروا الصحراء الى الملوك والامراء ، يقدّمون لهم المدائح في مقابـــل الذهب وكانت مدائحهم تبدأ بوصف المشاق التي عانوها في سبيل الوصول الى الممدوح تعظيما له وإجلالا «فكان الابتداء بالغـــزل ووصف المطي في قصائد نظمت في المديح وما شاكله من أغراض حياتهم المتشابهة .. لا يعد من باب اللغو والتقليد» .

● ثم نشأت الصناعة فيمن نشأ بعد هؤلاء .. ومن عـــادة الصانع ان يحتاج الى النموذج والاستاذ ، فأقاموا من المتقدمين اساتذة «واتخذوا طرائقهم نماذج لا يبدلون فيها» .

● ونشأ من شعراء الحضر جيل كان احدهم يقصد الامير في المدينة وانه لعلى خطوات من داره ، فكأنما قدم عليه من تخوم الصين لكثرة ما يذكره من الفلوات التي اجتازها ، وكان الواحد من هؤلاء يزج بغزله في مطلع كل قصيدة حتى في الكـــوارث المدلهمة «هؤلاء المقلدون الجامدون» .

ان العقاد بذلك ، يعيد الاعتبار الى الشاعر العربي القديـم عند الذين تطرفوا فاتهموه ظلما بأنه السبب فيما ابتلي به شعرنا المعاصر . فقد كانت الاصالة تعيش في الماضي جنبا الى جنب مع التقليد والمحاكاة ، تماما كما هو حالها الان . غير ان «الآن» هذه التي نعني بها عصر النهضة الادبية الحديثة في بلادنا عند بدايات القرن العشرين تختلف عن مراحل التاريخ القديم في انها «نقطة تحوّل» يتعين علينا ازاءها مراجعة كل القيم التي انحدرت الينا مع التاريخ القديم ، والتي ما تزال تنحدر الينا مع التاريـــخ

المعاصر . فالآن الحالية ليس لديها الوقت لان يتعايش في ظلها سلميا ، السلب والايجاب في التراث . الآنيــة المعاصرة تتطلب رفض «الغزل الرث الذي ليكت معانيه واوصافه ولم يكن للنظامين والشعارير بضاعة غير ترجيعة منذ عشرة قرون» كما يقول العقاد. ثم يستطرد بصوت عال «.. تلك الكناسة الشعريــة المنبوذة ، وهذه هي روح العصر فيما يحدسون» . اما نحن فنقول : وتلك هي المسألة الثانية التي يضيفها العقاد الى مسألة «القالبية» ، واقصد بها «روح العصر» .. فاذا كان الجانب السلبي فــي اجترار الاشكال التراثية هو القالبية ، فان الجانب الاكثر سلبا هو اغتيال «روح العصر» في الشعر الذي نفترض معاصرته . وكما ان فكرة التناقض بين الشاعرية والقالبية هي احــدى التفصيلات المتفرعة عن «تمصير الادب» او الفكرة المصرية فــي الفن ، فان روح العصر هي الاخرى لا يقصد بها العقاد آنذاك ما نقصده اليوم من التجريد والمطلق بل ان روح العصر عنده هــي المرادف الشعوري والحضاري للروح المصرية ، هذه الروح فــي المستوى الفني ، يعني افتقادها ان تتحول قصيدة استقبال الوفد الى «مقالة منظومة كسائر المقالات التي نشرتها الصحف يومئذ» كما قال العقاد . ان «روح العصر» بمثابة التعبير الجامع للوجه الانساني العام . لذلك يشترط العقاد في النشيد القومي ــ الذي فاز شوقي بجائزة أجود صياغة شعرية له ــ ألا يكون وعظا «بل حماسة ونخوة» وأن يلهج به لسان الشعب «وموافقا لكــل زمان » .

ان العقاد من زاوية التكنيك النقدي ، يرتكب العديد مــن الاخطاء الجانبية ، كصياغة بعض آرائه في رداء الامثلة الشعبية والحواديت والقصص وترجمة الشعر الى نثر والنثر الى الشعر، الى غير ذلك من «الالاعيب» التي تهبط الى مستوى الهذر البعيد عن وقار النقد العلمي الحديث ، والذي يأخذ به العقاد ، اساسا،

ومن حيث الجوهر . ولكن تكنيك العقاد في ثورته النقدية الاولى يتسم بخاصتين رئيسيتين ، احداهما سلبية ، والاخرى ايجابية . الخاصة السلبية ، انه لا يحيط برؤيته النقدية الظروف الموضوعية والعوامل الذاتية التي شاركت بصورة معقدة في صنع الظاهرة المطروحة للبحث ، وهي هنا ، شعر شوقي . العقاد يكتفي برصد الظاهرة وتحليلها والتدليل على صحة وجودها ، ولكنه لا يتجاوز هذه الخطوة الهامة الى الخطوة التي لا تقل عنها اهمية ، وهي البحث عن مصادر الظاهرة وأسبابها من الخارج والداخل . ان الاستقصاء البطيء لهذه المصادر وتلك الاسباب ، كان جديرا بأن يضع العقاد كلتا يديه على الاصول العميقة لفقدان «الروح» في شعر شوقي ، وفقدان همزة الوصل بين هذا الشعر وعصرنا ، وفقدان مساهمة هذا الشعر في مرحلة النهضة التي كنا بصدد بشائرها الاولى . ولعل الظرف الموضوعي الاول في تعليل هذه الظاهرة يجمع بين جناحيه ، غير شوقي ، محمود سامي البارودي رائد الكلاسيكية المصرية في الشعر ، وحافظ ابراهيم اكبر معاصري شوقي من شعراء المرحلة الكلاسيكية كلها. هذا الظرف الموضوعي يقرر :

● ان الثقافة العربية فيما قبل أواسط القرن التاسع عشر، كانت تعاني انحطاطا رهيبا يضع الشاعر - والمثقف عموما - في مأزق حرج ، بين الانضواء تحت راية التخلف الحضاري المرعب بتجميد كل قيمة حية في التراث ورفض اي وجه انساني له والتركيز على الحواشي والذيول والهوامش وأثقالها بالمزيد من عيون الفقه اللغوي . اي بالتأكيد على الشكل دون «الحياة» .. وبين البحث عن المجهول في الثقافات الاخرى لتطعيم التراث بزاد لا غنى عنه يشفع للعقول الجائعة الى المعرفة ، ان تعرض محصولها المخزون للشمس والهواء . وهو في هذه الحال يعرض نفسه لأقل بادرة يعلنها ، للاستشهاد العاجل .

● كذلك جاء الاستقطاب بين التراث العربى والحضارة

الغربية منذ الحملة الفرنسية على مصر الى الاحتلال البريطاني ، تصنيفا حادا متعسفا للذين ارادوا صياغة الروح المصرية في اطار التقدم الحضاري او في اطار الجمود المذهبي . بل ان هذا الاستقطاب الذي أحدثته فجوات التخلف بين الفرد والسلطة الدينية ، وبين الفرد والسلطة المدنية ، كان من نتائجه الاولى ، بلورة تناقض مفتعل بين التراث والحضارة الوافدة . وأضحت الاصالة تعني التراث ، والزيف يعني التحضر الغربي .. ولقد ظهرت حينذاك محاولات ساذجة «للتوفيق» بين النقيضين ، تبدأ جهودها بالاعتراف الرسمي ، بأنهما نقيضان . ولم تظهر المحاولات الجادة لتبين العلاقة الجدلية العميقة بين التراث العربي والتراث «الانساني» الاشمل ، الا في مرحلة متأخرة نسبيا ، اذ اقبلت بعد الحرب العالمية الاولى .

● كانت الحياة السياسية في مصر تحت سلطان الانجليز والوالي التركي والعميل المصري ، تمزق كيان اية تجربة وطنية اصيلة في مجال العلوم الانسانية . لذلك كانت الشخصية المصرية في المستوى الحضاري شخصية «غائبة» ، وفي المستوى الفني شخصية «ضائعة» . وكان الشاعر المصري ـ والمثقف عموما ـ امام احد اختيارين حاسمين . اما التمزق الملتاع بين اطراف النزاع على اغتيال كياننا القومي في الثقافة ، وإما الانصياع المطلق للقوى السائدة . اما محاولة التجاوز والتخطي الى ما هو اكثر ارتباطا بالروح المصرية في رفضها للسلطات الرجعية الثلاث، فكان شيئا قريبا من الاستشهاد ، اذا لم يكن ضربا من ضروب المستحيل .

هذه هي الخطوط العريضة للظروف المحيطة بعصر شوقي ، قبله بقليل وبعده بقليل . غير انه اذا كان التكوين الذاتي المستقل للبارودي قد رماه في أحضان الثورة العرابية كواحد من قوادها العسكريين ، واذا كان التكوين الشخصي المستقل لحافظ قد

رماه في احضان الشعب كواحد من ابنائه البؤساء ، فان التكوين الخاص لشوقي قد رماه بين احضان القصر الملكي كواحد من بنيه المخلصين . وتلك هي مأساة شوقي الاولى : ان تكوينه الذاتي لم يساعده على الثورة كالبارودي او التمرد كحافظ ، وانما فتح له باباً واسعا للانتماء الى العرش الممثل للسلطات الرجعية الثلاث في وقت واحد .

ان ارتباطَ البارودي بالثورة ، هو الذي أثمر روائع شعره، كذلك فان ارتباط حافظ بالشعب هو الذي صاغ اجمل قصائده ــ وعندما انفصل البارودي عن تيار الثورة ، انحدرت القيمة الحقيقية لشعره . وعندما كان حافظ يتردد في الارتباط بالشعب ، ويضطر للالتصاق الساذج المفتعل ببعض الفئات العليا كان شعره يتردى في هاوية الزيف والافتعال .

ليس معنى ذلك ان ثمة ارتباطا آليًا بين قيمة المضمون وقيمة الشكل في المستويين الفكري والجمالي . وانما كان الارتباط بالثورة العرابية في حينها من جانب احد ضباطها الشعراء، بمثابة الارتباط بالانفجار الحضاري الاول في حياتنا الاجتماعية كلها ابان العصر الحديث . لم يكن قط ارتباطا عسكريا او سياسيا ، بل كان ارتباطا عضويا شاملا بين مختلف التناقضات السابقة على عصر النهضة . كذلك لم يكن الارتباط بالشعب في زمن حافظ ابراهيم ، ارتباطا ميكانيكيا ، يستهدف من الشاعر ان يكون بوقا نحاسيا يخطب في الجماهير ويهتف في المظاهرات ويهيج الرأي العام . كلا ، وانما كان الارتباط بالشعب ، يعني في المقام الاول، الارتباط بجوهر عصر النهضة. وهو التأكيد على ميلاد الشخصية المصرية ، وكيانها الفني الخاص .. من هنا كانت ثورية المضمون تعني في نفس الوقت ثورية الشكل ، بل لم يكن في ذلك الحين اية فروق نقدية بين الشكل والمضمون تتيح التفرقة المجازية بينهما .

هكذا ايضا ، كان شوقي في ارتباطه بالقصر . لم يكن

ارتباطا شكليا لصلته بالارستقراطية . وانما كانت هناك «رابطة دم» بينه وبين كل ما يمثله الخديوي من قيم حضارية . والمظهر الاول لهذه القيم ، هو التخلف عن مستوى العصر في كافة مجالات الحياة الفكرية ، حتى اذا سافر شوقي الى باريس لم يجيء منها بأي محصول ثقافي يذكر . والمظهر الثاني هو الاستناد على اكثر الركائز الرجعية رسوخا في قواعد المجتمع . والمظهر الثالث هو الاتصال الحميم بأكثر الجوانب سلبا في الاستعمار الاجنبي والباب العالي .

هذه كلها ، عثرت في شوقي على تربة خصبة ، كإنسان طموح الى الجاه الطبقي الممتاز ، فليس الشعر – من هنا – الا احدى الوسائل (الشرعية !) للوصول الى غاية هذا الطموح . ومن الطبيعي اذن ان يجيء هذا الشعر في حدود هذا المعنى ، مثقلا بتراث القدامى من السائلين والواصلين والطموحين . من الطبيعي ان يتجه شوقي الى كافة القيم التي يمثلها القصر ، بالضراعة والابتهال . وأن يقف عمره كاملا للبحث عن أشكال هذه القيم في التراث . ومن الطبيعي حينذاك ، ان تكون هذه الاشكال هي الوجه السالب للتراث ، هذا من ناحية المضمون . ومن الطبيعي كذلك أن يضطر شوقي الى اجترار الشكل الجاهز الموضوع والمستهلك منذ عشرات القرون . حتى اذا جاء شوقي في القرن العشرين ليرثي محمد فريد او يستقبل الوفد او يؤلف النشيد القومي ، فانه لن يستطيع – صادقا – ان يتزحزح قيد أنملة عن (أصالته !) في الاجترار والانتحال .

تلك هي الجذور الغائرة في وجدان شوقي ، التي تتناقض كيفيا مع الجذور الغائرة في وجدان العقاد . فالعقاد لا يجمع بين ثورية البارودي الاولى وتمرد حافظ ابراهيم بغير تحفظ ، وانما هو يستبصر – كرجل فكر – بمعنى النهضة التي تغلي بها بلاده في المستوى الحضاري الشامل . واذا كان العقاد لم يتمكن في

حدود ادواته النقدية آنذاك من اكتشاف المصادر الاساسية لعجز شوقي عن اللحاق بركب النهضة ــ حتى في صورتها الكلاسيكية ــ فانه قد نجح بغير شك في رصد «الظاهرة» وتحليلها الى عناصرها الاولية . واذا كان في كثير من الاحيان ، قد جنح الى الشطط والتطرف الى رد الفعل ، فان هذا لا ينفي القيمة النقدية الرائعة التي دفعته لان يقف في شجاعة اخلاقية رائدة في وجه أعتى القمم الكلاسيكية في مصر .

ان شوقي في الطرف النقيض للعقاد ، لا يني عن الحصول على معجبين ومؤيدين من بعض التلامذة والمعلمين الذين تلقوا العلم في اكثر صوره تخلفا . انهم يعجبون مثلا بالنشيد القومي ، وأحيانا برثاء مصطفى كامل ، لا لشيء الا لهذه «الجزالة» و«الفخامة» التي تنهب من عقولهم الوعي بقيمتها الحقيقية . هناك «شيزوفرينيا روحية» ان جاز التعبير عن الازدواج العقلي والانفصال الشعوري عند هؤلاء الذين يلتقطون الفاظا محنطة لن تخفي بحال رائحة الرمم التي تنطوي عليها . لقد أصيبت أجيال كاملة بفقدان حاسة الشم حتى انها لم تعد تميز بين الحياة والموت في الشعر وهذه هي القضية التي يتصدى لها العقاد في الجزء الثاني من «الديوان» . ولكن قبل ان يودع الجزء الاول يقوم بما يمكن تسميته بعملية التصوير الكلي في العمل النقدي كتكملة ضرورية للتصور الجزئي المفصّل. حينئذ يقول. «.. ودعاء شوقي ونشيده كلاهما معيار لتعبيره عن المعارف القومية ، فلا هو في الشعر ولا في النثر شاعر قومي موفق العبارة ، وقد قرناهما لتشابه الخطأ فيهما ، وربما كان خطؤه في النشيد أخف وأهون، من حيث ان الاناشيد لا يصلى بها في المساجد والكنائس لا من حيث المزية الفنية والفضيلة المعنوية . بيد أنا لا نرى معنى لزج الاديان في الاناشيد الوطنية ..» .

من كافة الزوايا يقف العقاد على الطرف النقيض من شوقي. ولكن هذه الزوايا تتجمع في بؤرة واضحة هي القومية . لم يكن

ولاء شوقي لمصر . هذا هو الفيصل في تخطيط المعركة . وبالتالي لم يكن شعره مصريا في روحه وقيمه الفنية والفكرية . كان ناطقا باللغة العربية في مستواها التراثي الموغل في القدم . كان مترنما بالبحور العربية في المستوى الاجتراري العاجز . كان محافظا على قيم واخلاقيات وتقاليد ، ترسخ القواعد العثمانية ، وتؤصل لكل ما هو غير مصري . لم يكن على الطرف النقيض من العقاد ، بل كان على الطرف النقيض من مصر . مصر الشعب ، ومصر الحضارة ، ومصر الروح ، ومصر الثورة .

الديوان يستمر :

عندما يقول العقاد «.. وان المرء ليزهى بآدميته حين يلقي بنفسه في غمار الآداب الغربية» ــ في صدر الجزء الثاني من الديوان ــ انما يقرر احدى الحقائق الهامة التي كان لها أثر بعيد في تكوين عصر النهضة الادبية الحديثة في بلادنا . تلك الحقيقة هي ان الوجه الادبي للغرب ، كان من العوامل الرئيسية التي اضافت الى نهضتنا وقودا أشعل فتيلها روح التوثب . فلقد كان الادب الاوربي «رؤيا» جديدة للعالم ، تواكب الرؤيا الحضارية الحديثة التي يقودها الغرب، ولكنها تتجاوز رؤيا القرون الوسطى التي سادت آدابنا منذ عصور الانحطاط الى ما قبل نهاية القرن التاسع عشر . ولقد كانت المسافة الحضارية الشاسعة بيننا وبين الغرب ، منعكسة في المستوى الادبي على هيئة «رؤى» فنية عميقة الاغوار تتبدى في الآداب الغربية ورؤى سطحية متشبثة بالقشور تتبدى في الآداب العربية . الرؤيا الاوربية مزدحمة بالكشوف العلمية والاقتحامات الفلسفية والتجارب الادبية والفنية ، لا يهمها ان تتلمس مواقع أقدام الانسان الغربي المعاصر

لها فحسب ، بل يعنيها في الكثير ان تتبع هده الاقدام على مدى التاريخ . ولا تهمها ان تتلمس مواقع اقدامها على هـــذه الارض فحسب ، بل يعنيها في الكثير ان تصل اقدامها الى ابعد وأعمق ما في الكون ـ بينما كانت الرؤيا العربية مثقلة بمفاتيح ملكوت السموات التي تعرف ما في البحر والجو والبر ، ولكنها تحافظ على اسرارها في المواثيق المطلسمة حتى لا يجرؤ احد على قطف الثمار من شجرة الحياة او شجرة المعرفة . تلك الشجرة المحرمة على «المؤمنين» ان يجازفوا بلمسها فضلا عن قطف ثمارها .

كانت اوربا قد تطاولت على شجرة المعرفة منذ القرن الخامس عشر وراحت تلتهم وحدها ثمار شجرة الحياة طيلة اربعة قرون اوشكت ان تنتهي عند عصر الثورة الحضارية العظيمة التـــي شارفت القرن التاسع عشر حيث اكتشفت رؤياها الباهرة على ايدي داروين وماركس وبلزاك ودستويفسكي وغيرهم . ولم يكد يطل القرن العشرون على دنيانا ، حتى كانت جيوش العلمـــاء والفلاسفة والادباء والفنانين ، تسطو على القلب الانساني والعقل الانساني والنفس الانسانية في شجاعة لم يعرفها احد قبل فرويد ولينين وجيمس جويس وسبنسر وبقية الركب العظيم .

اما نحن فقد توافقت رؤانا المطمئنة الى اننا الالف والياء ، البداية والنهاية ، مصدر كل الاشياء ، ومصير كل الاشياء ، المنبع والمصب .. توافقت هذه الرؤى مع الاشكال التراثية المطلقة في الادب ، التي تجعل من نفسها «خاتمة أبدية» لكل ابداع وخلق. وليس «على الآتين من بعدي» الا التمسك بأهـــداب السلف ، وتقبيل الثرى المتراكم فوق الكنز الموروث . فما أعنف الهزة او اللطمة التي افاقت الكثيرين عند نهاية القرن الماضي ، سواء اولئك الذين فروا مذعورين الى المغارات والكهوف ، او اولئك الذيـن فقدوا النطق لتوّهم وصمتوا الى الابد بالسكتة القلبية ، او اولئك الذين جرفهم التيار نهائيا الى ما وراء البحار ، او اولئك الذين

ثبتوا على ارضهم يتأملون ما يحدث ويحاولون « الفهم » و «الادراك» .

كانت الصدمة الاولى هي الاساطيل الفرنسية المعبأة ـ الى جانب الاسلحة النارية ـ بالمطابع والمعاجم وجمهرة العلماء والباحثين . ولم ترس اساطيل نابليون طويلا على الشواطىء المصرية ، فقد رحلت بعد ثلاث سنوات ولكنها تركت بصمات ثلاثة قرون . لقد لفظت ارضنا كل ما هو سلبي من فرنسا ولكنها لم تغفل قط كل ما يلبي احتياجاتها الظامئة الى أضواء الحضارة الجديدة . ثم رست أساطيل نابليون طويلا على بعض الشواطىء العربية الاخرى ، فاختلفت الاصداء وردود الفعل ، بحسب ما كانت تحتويه رمال هذه الشواطىء من طبقات حضارية متنوعة . منها ما ذاب مع الحضارة الوافدة ، ومنها ما ارتد عن هذه الحضارة وانتكس بمركبات النقص المتجرثمة ، ومنها ما تفاعل معها تفاعلا صحيا بعيد المدى .

ولم تكن نيران الحملة الفرنسية قد بردت حين اقبل الاسطول البريطاني يحمل اعلام الاتفاق مع فرنسا ، ان تدع «مصر» ضمن منطقة النفوذ البريطانية تطبيقا لميثاق تبادل مناطق النفوذ الذي تم ابرامه اولا بين شركات الاحتكار الامبريالي ، ووافقت عليه سلطات الاحتكار الممثلة سياسيا في الحكم ، وقامت بتنفيذه والتعهد بحمايته وزارات الدفاع ـ او الحرب ! ـ الفرنسية والانجليزية .

وكان الطريق مفتوحا امام الاحتلال البريطاني ، بالرغم من كافة أشكال المقاومة الشعبية . لم تكن جراحنا من الحملة الفرنسية هي التي مهدت الطريق وان شكلت احد العوامل التي أدمت كياننا الدفاعي بثغرات يصعب ترميمها والتئامها في فترة قصيرة . ولم تكن الخيانة الخديوية لهبة عرابي الثورية هي التي اعطت المستعمر الجديد المفتاح ، وان كانت هذه الخيانة هي الدقة الاولى من دقات فتح الستار على فصول المسرحية

الاستعمارية الوافدة . وانما كان الطريق ممهدا امام الاحتلال البريطاني بفاعلية الانهيار الاقتصادي والاجتماعي والسياسي في «داخل» البلاد بواسطة التحالف غير المقدس بين الآستانة والقاهرة ، بين الخلافة والولاية ، بالرغم من زوال الشكل الرسمي ، فقد كان هذا هو المضمون الفعلي الذي مزّق كياننا الحضاري امدا طويلا . وبات ممكنا لحضارة اقوى ان تغزونا من الباب الخلفي ، لا ان تتفاعل معنا – كأصدقاء وانداد – من الباب الامامي .

لهذا كانت الصدمة عنيفة غاية العنف هذه المرة ، فسكت البارودي – صوت الثورة العرابية – سكوته الابدي . ولم تفلح جهود الادب الشعبي المتوالية في ان يصل صوتها العظيم الى الآذان . لقد كان الباب الامامي للحضارة الوافدة ، بابا رائعا ، قدمت منه اوربا العديد من النماذج الممتازة في الادب والفن .

واذا كان فرح انطون وشبلي شميل ويعقوب صروف ، قادوا الحملة الثورية الضارية على «جوهر» تخلفنا الحضاري المرعب ، وقام الافغاني ومحمد عبده بدور مضاد احيانا عندما اقتصر همهم على الجوانب الجزئية ، وبدور فعال أحيانا أخرى عندما تجاوزوا هذه الخطوة اليسيرة الى خلق تيار مستنير من الفكر الديني المتفتح ، فان الجيل التالي – طه ، سلامة ، العقاد ، هيكل ، المازني ، شكري – كان أكثر معاناة للمسافات الحضارية الشاسعة بين الرؤيا الفنية الحديثة عند الغرب ، والرؤيا الكهنوتية عندنا . ومن ثم لم يحاولوا «نقل» الغرب الينا وينتهي الامر ، كما حاول شميل وانطون وصروف ، ولم يحاولوا «الأصلاح» كما حاول الافغاني ومحمد عبده . وانما كانت محاولة جيل الرواد الثورية ، هي المزاوجة الحية العميقة بين رؤيتنا المتخلفة والرؤيا الغربية المتقدمة ، على اختلاف بين ابناء الجيل حول السبل والوسائل حينا ، والغاية والاهداف حينا آخر .

فعندما يقول العقاد في صدر الجزء الثاني من الديوان «وان المرء ليزهى بآدميته حين يلقي بنفسه في غمار الآداب الغربية ، وتجيش اعماق ضميره لتدافع تياراتهـا وتعارض مذاهبهـا ومتجهاتها وتجاوب أصدائها واصواتها» فانه يعلن ادراكه التـام للدور الثوري الخلاق الذي قام به الفكر الاوربي في حياتنـا الثقافية المعاصرة ، بل تحولنا الحضاري كله . ولهـذا السبب بالذات ، أعلن العقاد في السطور التالية لهذه المصادرة – ان جاز التعبير – ان خلافه مع أنصار شوقي ليس خلافا على «درجات الاجادة وخطوات السبق» ، وانما الاختلاف في صميمه «على نوع الشعر وجوهره» ثم على اداته وطبقته . وهذا هو المعيار الاوربي الاول الذي أفاده العقاد حينذاك من كتابات النقاد الغربيين ، فاذا قال العقاد بعد ذلك ان الشعر الحقيقي هو الشعر «المترجم عن النفس الانسانية في أصدق علاقاتها بالطبيعة والحياة والخلود» وضعنا أيدينا على أول من تأثر بهم العقاد من نقاد الغرب : وليم هازلت .

ولعلنا نجد في كتابات هازلت (١٧٧٨ – ١٨٣٠) حـول شيكسبير وملتون ، مصدرا رئيسيا لهذا المعيار النقدي الـذي اتخذه العقاد عند تقييم قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامـل فنحن لن نجد في تراثنا من النقد العربي هذا التخطيط الـذي آثره العقاد في «تفنيد» قصيدة شوقي ، لما فيها أولا مـن «تفكك» يجعل من القصيدة «مجموعا مبددا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية» وليست هذه الوحـدة «بالوحدة المعنوية الصحيحة» . حقا ، لقد قال الحاتمي – من بين علماء القرن الثالث الهجري – في وحدة القصيدة «مثـل القصيدة مثل الانسان في اتصال بعض اعضائه ببعض» (زهـر الآداب ٣ – ١٦) ، وحقا تأثر العقاد بهذا الكلام حين يقول « ان القصيدة ينبغي ان تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر او خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصـور

بأجزائها ، واللحن الموسيقي بانغامه ، بحيث اذا اختلف الوضع او تغيرت النسبة اخلّ ذلك بوحدة الصنعة وافسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من اجهزته ، ولا يغني عنه غيره في موضعه الا كما تغني الأذن عن العين او القدم عن الكف ، او القلب عن المعدة ، او هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها . ولا قوام لفن بغير ذلك» . وبالرغم من تشابه التعريف بين الحاتمي والعقاد ، الا ان ما كان يعنيه العقاد بالوحدة العضوية في القصيدة شيء يختلف عما عناه الحاتمي بها ولكنه شيء قريب مما قال به رائد المجددين خليل مطران ، وقريب بدرجة اكبر مما قال به الناقد الانجليزي وليم هازلت .

ان التشابه الحرفي بين ما قال به الناقد العربي القديم ، وما قال به العقاد لا يعني التزام هذا الاخير بمضمون وجوهر كلمات الاول . لان تلك الكلمات في زمانها كانت تعني مدلولا يتفق مع واقعها الشعري ، يختلف عن مدلولها المعاصر الذي يختلف مع الواقع القديم ، ويتفق مع واقع جديد اشار اليه مطران ، ومن قبله هازلت . فليست عبارة «الوحدة العضوية» التي تلخص التعريف القديم دليلا على ان تراثنا الشعري عرف هذه الوحدة بمعناها الحديث ، كما انها ليست دليلا على معرفة النقاد القدامى بهذا المعنى . وانما لا شك ان الشعر العربي القديم – طوال تاريخه مع وحدة البيت – كان يحقق «وحدة عضوية» على نحو من الانحاء تتناسب مع طبيعة مراحل تطوره المختلفة . فاذا كان ابن الرومي قد حقق مستوى عاليا من الوحدة العضوية في شعره كما يرى العقاد فيما بعد ، فان عشرات غيره من الشعراء العرب قد اسهموا في تفتيت هذه الوحدة . كما انه اذا كان الحاتمي ناقدا متقدما على نحو من الانحاء في فهمه الوحدة العضوية بالقصيدة ، فان ناقدا آخر كإبن قتيبة امضى عمره كاملا في

تحديد شروط القصيدة الجيدة بعيدا عما ندعوه بالوحدة العضوية (راجع كتاب الصناعتين) . وهناك الكثيرون من النقاد الذيـــن ساروا في ركابه منذ ذلك الحين . فوحدة البيت العربي هـــي الاساس العمودي للشعر ، بغيره تتزعزع أركان العروض الخليلي، ولكن بواسطته يحفل التراث بأبيات الحكمة وفنون المدح والهجاء والفخر والرثاء ، وما اليها من أطلال الحب والهجر والغزل . ولم تكن المخيلة العربية ــ في تعاونها الوثيق مع الذهن العربي ــ قد تصورت حينذاك ما يقيم أود القصيدة وتكاملها بغير الـــــوزن والقافية والروي . وهذه كلها تجعل من القصيدة عاملا حاسما في توجيه الشعر نحو وحدة النغم ، لا «الوحـــدة المعنويـــة الصحيحة» التي قام بها العقاد مع مطران وهازلت . فالوحدة العضوية التي قام بها الحاتمي ، كانت تسمح بخروج الشاعر عن سياق المعنى ، مرة ومرات ، دون ان يخشى لومة لائم ، ما دامت الحبال الصوتية للشاعر لم تتمزق بما يجرح طبلة الأذن للسامعين. يكفي ان يكتمل البيت بمعناه ، وأن تكتمل القصيدة ببحرهـــا وقافيتها ورويها ، مهما امتدت الى آلاف الابيات ، فهنا معجزة الشاعر الكبرى كما رآها الاقدمون . ولقد كان من الطبيعي أن تحتل الموسيقى هذه المكانة المقدسة في الشعر العربي ، كما كان من الطبيعي ان تحتل وحدة البيت صدارة التقييم النقدي ، لما كانت عليه الحضارة العربية آنذاك من بساطة ووضوح شديدين (وليس لان العقلية العربية تخلو من القدرة على الخيال التركيبي كما يقول بعض الاوربيين المتعصبين كرينان) وانما كانت بساطة الحياة الصحراوية ووضوح المعيشة في الخيام ، هي العامـــل الاول في تأسيس وتأصيل تلك «النظرة» التي تتلمس الوجـــود المحسوس في وحدات ضيقة تسهل الاحاطة بها . فالوجـــود الرعوي او البدوي او القبلي ، لم يكن على درجة من الكثافـــة والتعقيد تسمح بخلق ما يمكن تسميته بالنظرة الاستيعابيـــة

الشاملة المركبة . وانما تحددت العلاقة بين زعيم القبيلة او العشيرة وبين «الجماعة» ، على اساس من «اهلية» هذا الزعم او ذاك للزعامة ، والفروسية في بعض الاحيان . ومن هنا ، ايضا، تحددت العلاقة بين الشاعر والزعيم من ناحية ، وبين الشاعر والطبيعة من ناحية اخرى ، وبين الشاعر ونفسه من ناحية ثالثة. اما الوجود «الاجتماعي» للقبيلة او العشيرة فلم يمس شغاف قلب الشاعر الا اذا تخلل الطبيعة (الصحراء ، السماء ، الإبل ، الخيام) او تخلل الزعيم (العرش الديني والعرش الدنيوي) او تخلل ذات الشاعر الفرد (الحب والمقت) . ولقد كان خلو الرؤيا الشعرية القديمة من الوجود الاجتماعي للبشر هو المصدر الاصيل لخلو الشعر القديم من هذه «الوحدة الحية العميقة» فقد افرغ الشاعر القديم قصائده من مضمون الوحدة الحقيقية ، واحتفظ بكافة قوانين الشكل التي لخصتها «الموسيقى» أصدق تمثيل .

على النقيض من ذلك كان العصر الحديث في أوربا ، يعاني ويلات الانصهار الجديد في بوتقة «العالم المركب» الذي فوجيء به الشعراء . وكان هازلت واحدا من أولئك النقاد المغمورين في القرن الماضي ، لانه كان يصنع شيئا جديدا للغاية هو الجمع بين ادوات البحث الاكاديمي ، وخصائص الفكر الطليق الحر . فلقد احس في وقت مبكر ان التراث الاوربي الضخم في النقد الادبي، يتنازعه تياران رئيسيان : التيار الاول ، وهو التيار الغالب على مؤسسات الادب الرسمي ، هو التيار الاكاديمي الذي يعنيه في المقام الاول «ادوات البحث العلمي» في التصنيف والاختيار والترتيب والفرز والتبويب ، اي في كلمة واحدة «النظام» او «الهيكل» ؛ وهناك التيار الآخر الواسع الانتشار والسائد على اذواق الجماهير خارج جدران الجامعات ، في اكشاك الصحف وباعة الدوريات الاسبوعية . وهو اقرب ما يكون الى «النقد الصحفي» الذي «يحيط القاريء علما» بصدور هذا الكتاب او

ذاك ، وقد اوجد هذا التيار جيشا من «مقدمي الكتب والمعرّفين بهـــــا » The Reviewers حاول هازلت ان يصنع ــ في صمت ــ شيئا جديدا هو المزاوجة غير المفتعلة او المتعسفة بين التيارين . هو يأخذ من الاكاديمية روحها لا شكلياتها المحنطة في أساليب طقوسية من أسرار الكهنوت الجامعي . كما يأخذ مـــن الصحافة وسائلها الحية المثمرة كشرايين للفكر تصل في سهولة ويسر الى أوسع رقعة قارئة من جماهير المثقفين . هذا ــ مـــن ناحية الشكل ــ ما حاوله هازلت من منجزات في مجال النقــد الحديث . اما من ناحية المضمون فقد حاول في أناة وصبر بالغين أن يرصد ظاهرة «الوحدة الدينامية» في القصيدة الانجليزية على طول تاريخها من تشوسر الى ملتون . وهو لم يستخرج من هذا الاستقصاء الدقيق لتراث شامخ مجموعة من القوانين الفنية ، بقدر ما نجح في استخلاص أهم القضايا والمشكلات التي تواجـه «اللحظة الراهنة» في عصره الشعري ، من خلال جذورها الغائرة في وجدان التراث .

هكذا حاول العقاد ، ان يقوم بدور مماثل ومختلف معا ، في تاريخ نقدنا الحديث . كان مطران ــ كما سبق ان ذكرت ــ قــد مهّد الطريق الى مفهوم «الوحدة العضوية» في القصيدة . ولم ينجح مطران لاسباب كثيرة في ترسيخ هذا المفهوم بأرض الواقع المصري ، وكان العقاد مؤهلا من جميع النواحي ، ومسلحا مــن كافة الزوايا ، للقيام بهذا الدور التاريخي .

لم يحمل العقاد «عكاكيز» الجامعة من درجات علمية فهــو ثائر بطبيعته لا باختياره ضد الاكاديمية . ولم يحمل العقاد عكاكيز الجاه الطبقي فهو ثائر بطبيعته لا باختياره ضـــــد الاحتراف السياسي المرصوف آنذاك بأوسمة الامتياز الاجتماعي ونياشين العراقة في الحسب والنسب وبراءات الرتب المثقلة بالإنعـــــام السامي . لهذه الاسباب مجتمعة يدخل العقاد على قصيدة شوقي

في رثاء مصطفى كامل مزودا بهذه الرؤيا الجديدة التي تستشرف آفاقا لم يعرفها الشعر العربي القديم ، خاصة في عصور الاضمحلال حين كانت تتشابه القصائد بمعناها ومبناها تشابها يصل الى درجة المطابقة في جمود وموات «ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءا قائما بنفسه لا عضوا متصلا بسائر أعضائها فيقولون : أفخر بيت ، واغزل بيت ، وأشجع بيت ، وهذا بيت القصيد وواسطة العقد» . وهكذا يضع الناقد النافذ البصيرة – في هذه الكلمات – كلتا يديه على «أصل البلاء» في اجترار التراث اجترارا آليا لا اجتهاد فيه ولا خلق . ان الشاعر العربي القديم لم يستطع ان يتجاوز نفسه وتاريخه حين أخفق في محاولته استخلاص الجزء من الكل ، وتصور الكل من مجموع الاجزاء . ولم يكن هذا الاخفاق نتيجة نقص في المقدرة الشعرية، وانما كان نتيجة المخيلة البدائية التي لم تصل الحضارة المحيطة من حولها الى درجة من التعقيد تماثل ما وصلت اليه حضارة العصر الحديث حيث أصبح الشاعر قادرا على المزج والتركيب مثل قدرته على التمثل والامتصاص والتجسيد . تلك هي المسافة الشاسعة بين «الرؤية» البصرية التي كانت تعتمد على البراعة والذكاء في الازمنة القديمة و«الرؤيا» الحديثة التي تعتمد اولا وقبل كل شيء على مخيلة الشاعر وبصيرته الداخلية . ومن نقطة الانطلاق هذه ادرك العقاد مبكرا ان القصيدة القديمة، خاصة التي تؤرخ منها لعصور الانحطاط ، تبدو «كالرمل المهيل» لا يغير منه ان تجعل عاليه سافله او وسطه في قمته «لا كالبناء المقسَّم الذي ينبئك النظر اليه عن هندسته وسكانه ومزاياه» . يتضح لنا بطبيعة الحال من هذا التعريف ان العقاد هنا يركز على «الشكل» في القصيدة الناجحة . ولكنه تركيز مبرَّر بما كانت تستند عليه مكانة شوقي في حقل الشعر كإمام للصناعة او الصياغة . وكان حريا بناقدنا ان يطبق موازينه الجديدة على

القصيدة موضوع البحث في حدود التكنيك النقدي المتوارث او المتجدد . ذلك ان التطبيق هو المحك الاصيل لصدق النظرية او فسادها . اما ان يتجه العقاد الى نوع من «المناورات» التي تعتمد على البراعة في النظم اكثر من اعتمادها على التقييم الموضوعي ، فان هذه الشطحات كثيرا ما اطاحت بالعديد من النتائج الهامة التي كان يمكن الحصول عليها في ثنايا بحثه الممتاز. مثال ذلك انه أعاد نظم قصيدة شوقي بنفس أبياتها ونفس وزنها، ولكن على نسق يختلف فيه وضع الابيات عما كانت عليه . ثم ينتهي الى نتيجتين حاسمتين هما : ان القصيدة كان الاجدر بها ان تسمى اربعة وستين بيتا منظومة في كل شيء او لا شيء ، ثم انها ربحت ــ من نظمه ــ وعادت أحسن نسقا . واذا كانت الدهشة تستولي علينا من أن العقاد حوّل مداعبته (اعادة نظم القصيدة) الى جد ، فان هذه الدهشة سرعان ما يتضاعف خطرها حين يستخلص الناقد من مداعبته قوانين عامة ، فقد اثبتت هذه التجربة عند العقاد ان التفكك يعني «انعدام ترابط المعاني» التي تتخلل القصيدة من بيت الى بيت ، حتى يصبح ثمة «معنى عام» لدى المتلقي فور انتهائه من قراءة القصيدة . كذلك اثبتت هذه المحاولة ان الناقد يعتمد المنهج التجريبي في المعرفة اساسا نقديا . ذلك ان اعادة نظم احدى القصائد هو بمثابة ادخال القصيدة معملا شعريا تنحل فيه او تتحلل داخله الى عناصرها الاولية ثم يعاد تركيب هذه العناصر على نحو جديد .

ولقد فات العقاد بغير شك ان ترابط المعاني لا يكوّن بأية حال الوحدة الحية العميقة في بنيان القصيدة . انه قد يعبر عن احدى مراحل تطور القصيدة نحو الوحدة العضوية الكاملة ، ولكن هذه المرحلة في حضارتنا لا تستقي مأدتها من مفاهيم فلسفية متكاملة ، تنبع منها تيارات شاملة في علم الجمال ونظرية النقد. فلربما لا يتحقق لقصيدة ما هيكلا دقيقا منظما من المعاني ، وربما تخلو هذه القصيدة من المعنى العام ، ولكنها برغم ذلك لا تخلو من

«الوحدة» التي يشع تأثيرها على الملتقى من الترابط الداخلـــي للعناصر النفسية والفكرية والجمالية والاجتماعية والذهنية التي يتألف منها التركيب الخيالي عند الشاعر . وإذن فما يقصـــده العقاد ـ وحققه عمليا في شعره ـ هو الارتباط الذي يحققـــه المنطق الشكلي بين الابيات ، الارتباط «المعنوي» اي بما تدل عليه كل لفظة على حدة ، فما يدل عليه كل بيت بمفرده ، ثم ما تدل عليه القصيدة ككل . ولعل تضخيم الاهمية التي يراها العقاد في «العامل الفكري» بوحدة القصيدة ، كان رد الفعل العفوي لما آلت اليه الكلاسيكية الجديدة في شعر شوقي من خواء وجفاف .

كذلك يدل المنهج التجريبي في النقد على ان الاهتمام الآخر الذي يفرط العقاد في التمسك به الى درجة المبالغة هو الشكل بمعناه اللغوي . فان اعادة نظم احدى القصائد لا يدل علـــى ان هذه القصيدة تفتقر الى الوحدة الصحيحة بقدر ما يدل على عناية الناقد بأهمية الربط اللغوي على النحو الذي يصادفنا فيما أعاد العقاد نظمه من ابيات قصيدة شوقي . ففي الوقت الذي يبرهن فيه الناقد على أن حصيلة الكلاسيكية الحديثة هي اللغة ، يسقط هو نفسه في هذا الخطأ حين يعممه نقديا .

ولا ريب ان أمثال هذه الملاحظات علىتكنيك النقد عند العقاد، هو وليد ثورته العاتية على الاسلوب الاكاديمي في البحث ، الذي يمنع الناقد الموضوعي من نزوة المداعبة او «استعراض العضلات» حيث يبتعد الناقد عن روح العالم الدقيق . وقد أحس العقاد في خاتمة حديثه عن «التفكك» في قصيدة شوقي مبلغ ما وصل اليه من تطرف حين قال انه يرفض الأقيسة المنطقيـــــة والمعادلات الرياضية «وانما نريد ان يشيع الخاطر في القصيدة ولا ينفرد كل بيت بخاطر» . ولعل وحدة الخاطر هذه هي «أضعف الايمـــان» الذي نطالب به الشاعر الكبير . غير ان من هفوات الناقد يمكن ايضا ، ان ينزلق عن مستواه في غمرة تمرده على القديم .

والقضية الثانية التي أثارتها قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل ، عند العقاد ، هي قضية «الاحالة» التي يوجزها في فساد المعنى بالتعسف والشطط ومخالفة الحقائق والخروج بالفكر عن المعقول . والمحاسبة العسيرة التي تعرضت لها القصيدة في هذا الجزء من نقد العقاد هي «المحاسبة العقلية» كامتداد لمفهوم الوحدة العضوية في الشعر . فالناقد هنا يمنطق «الصورة الشعرية» بنفس الاسلوب الذي يمنهج به «المعنى» و«الفكرة» . وفي رأيي ان العقاد بلغ ذروة التطرف في «عقلنة» فن الشعر ، حين افترض امكانية ان تتبلور الصورة الشعرية في منظورات حسية «مفهومة» ومدلولات فكرية «معقولة» ذلك اننا لا نتصور بيت شوقي القائل :

ان كان للاخلاق ركن قائم　　في هذه الدنيا فأنت الباني

كما تصوره العقاد حين بدأ دقته الحسابية في تقييم هذا الرثاء لمصطفى كامل . فقد بالغ الناقد الحصيف في تطرفه بل شططه حين وضع هذه المجموعة من المعادلات :

● كان مصطفى كامل زعيما سياسيا يوقظ هذه الامة ، فلو قيل فيه : انه موقظ كل نفس بمصر في عصره لما كان هذا حقا. اذ كم في مصر من رجال أيقظتهم ، كما أيقظت مصطفى نفسه ، الحوادث والعبر والمعارف . وكم من أناس لم يطرق لهم سمعا ولا قلبا !

● فاذا زيد على ذلك «انه موقظ كل نفس بمصر في كل عصر» فقد صار الكلام لغوا وسفها . فاذا لم يكتف بهذا ، وقيل عنه : انه موقظ : «كل الناس» في جميع العصور فالامر شر من اللغو واقبح من السفه . (ملحوظة للعقاد يقطع بها الاستطراد : هذا وما تجاوزنا دائرته من النهضات السياسية . ثم يستأنف معادلته) .

● فما ظنك اذا خرج القائل من هذه دائرة الى دائرة الاصلاح

الاخلاقي فزعم ان ليس للاخلاق ركن قام «في هذه الدنيا» الا وهو من بناء رجل واحد ولد في مصر عند أواخر القرن الماضي، وانها من بنائه قبل مولده وحيث لم تخطر له قدم ، ولم يسمع لاسمه صدى .

● فالنتيجة النهائية : «اذن يكون بكم العجماوات خيرا من شعر الآدميين» .

وما اخطرها من نتيجة يسطرها ناقد مسؤول ؟! ان هـذه النتيجة نفسها من «نتاج» التقييم العقلي الصارم ، فلا شك انها بناء منطقي يغري تسلسله الآخاذ بأن ينضوي القارىء تحت لواء الناقد .

ولكن مهلا ، فليس هذا تحليلا فنيا للشعر ، بقدر ما هـو رصد رياضي للفرض والمطلوب في احدى المعادلات . فالتحليل هنا «قاصر» على المقابلة الحرفية بين العالم الواقعي والعالـم الشعري على اساس ان الشعر نمط تعبيري يصوغ الواقع المرئي، البسيط ، المباشر . وهي رؤية اقرب ما تكون الى المادية الميكانيكية التي تسطح الواقع في كتلة سديمية ساكنة لا تعتمد في حركتها الا على الفعل ورد الفعل . في تطبيق هذه الرؤية على النقـد الادبي ، يختفي الخاص والعام ، والكم والنـوع ، والسالب والموجب ، والتفاعل الجدلي بين أطراف الصراع في الظاهـرة الادبية ، والترابط الداخلي بين أجزاء الظاهرة ، والوحـدة الدينامية التي لا تخفي الاختلاف النوعي بين العناصر المتعـددة الخالقة للظاهرة . وعندما يصل العقاد في تطرفه الى ان رثـاء شوقي لمصطفى كامل «واضح الزيف» لمجرد «المبالغة» الشعرية في القصيدة ، فاننا نفهم على التو ان الميزان العقادي لم يستمد هذه النظرة من هازلت ولا من خليل مطران ولا من النقد العربي القديم ، وانما هو قد استمدها من طبيعة رؤيته الفكرية التـي تبلورت في تكوينه الاجتماعي كواحد من ابناء البرجوازية الصغيرة المصرية . وهي الشريحة الطبقية التي استقبلت رسل الماديـة

الميكانيكية في ذلك الحين من أمثال ماخ (١٨٣٨ ـ ١٩١٦) وبوخنر (١٨٢٤ ـ ١٨٩٩) ؛ ذلك ان منطوق الرؤية الفلسفية لهذا الشكل من أشكال الفلسفة المادية ، كان يمتلك مجموعة من الحلـــول الجاهزة لمشكلات هذه الفئة من المثقفين المصريين . لم تكن هذه الفلسفة تطرح قضية العلاقة بين الفكر والواقع ، لأن الحـــل النموذجي في نظرها هو «الحل الواقعي» كما كانوا يسمونـــه حينذاك . وليس الحل الواقعي في عبارة اخرى الا الاستســـلام لتفاعلات الواقع الذاتية بغير ارادة فاعلة للانسان . لهذا اختلطت الرؤية الذاتية بالواقع الموضوعي اختلاطا يصعب معه التمييز بين نوعية كل منهما . ولا سبيل بالتالي الى تصور الحركة الدينامية التي لا تنتهي بين مختلف مستويات الواقع والوعي به ، او تصور اختلاف النسب بين جزئيات الظاهرة من ناحية ، ونسبة كـــل ظاهرة الى الاخرى من ناحية ثانية .

وكان الجانب الفكري من النقد الادبي عند العقاد ، يخضـــع لهذه الرؤية الفلسفية التي تتلاءم مع تكوينه الاجتماعي . وبالرغم من ثورية هذه الرؤية في تلك المرحلة البعيدة ، فان تراكمـــات الأوجه السالبة لها بلغت شوطا بعيدا من «سوء الفهم» الذي أوقع الكثيرين في حبائل النظرة الفوتوغرافية للفن . وهكذا تنتهـــي عملية الخلق الفني عند العقاد الى نوع مـــن المقابلة اللغويـــــة ـ تصويرا وموسيقى ـ بين الواقع المألوف والمخيلةالحادة البصر . ولكنها مخيلة يقظة على التقاط ما لا يتنافى مع العين العادية . ليست لديها الجراة على اقتحام عوالم مجهولة لن تسلم مـــن عاقبة الدهشة . وتلك هي رؤية الاستسلام لمحدودية الواقع ، وميكانيكية حركته في الزمان والمكان . من صميم هذه الرؤية جاءت عناية العقاد المتطرفة بالمدلول الفكري المحسوس للشعر ، حتى تحول نقده في كثير من الاحيان الى محاجة منطقية «كيف يكون النعش في السناء والسني ، ثم يكون السناء والسني في

النعش ؟» و«الصبر على بؤس الحياة معروف ، اما الصبر على نعماها فما هو ؟» . ومن الطبيعي لمثل هذه الرؤية النقدية ان تتوج عقلانيتها في الشعر «بالحكمة» ، لان الحكمة الشعرية ليست الا تركيبا بارعا لفكرة ومضت في «ذهن» الشاعر ، وتمكن من صياغتها وفق المألوف من رؤى العين بحيث تودع وجدان المتلقي ما لم تتوقعه هذه العين . فقد قام الشاعر بعملية «تجميع» لجزئيات لها تجربة تاريخية طويلة مع حواس القارىء وذهنه ، الا ان هذه الجزئيات حين التأم شملها في «وحدة تركيبية» من صنع الشاعر ومهارته في تجربة الخلق ، اصبح لها كيان جديد يفجأ القارىء من ناحية ، ويلبي احتياجا واستعدادا داخليا للارتياح والاحساس بالمتعة . هنا «الكل من الجزء» في بيت واحد ، ولكنه ليس استخلاصا جدليا يقوم به الشاعر في المستوى الفلسفي لرؤيته الابداعية . ليس تغييرا كيفيا لمجموعة من التراكمات الجزئية السابقة على صياغة التجربة بحيث تتحول من جراء عملية الخلق الى «كل» واحد يتخلل بناء القصيدة بكامله ندعوه بالرؤيا لا بالحكمة . وانما الحكمة في الشعر هي من زاوية ما براعة لغوية في تركيز المعنى المباشر . ومن زاوية اخرى هي تجريد لعملية الخلق الشعري من اغلب العناصر المكونة للقصيدة مع الابقاء والتركيز على الجانب الفكري . ومن زاوية ثالثة هي اقامة البيت الشعري على اساس من الاكتفاء الذاتي وامكانية الفصل بينه وبين بقية بناء القصيدة . ومن زاوية رابعة هي تراكم كمي لجزئيات من المعرفة الانسانية ، فتستلهم من «التجربة» هيكلها العظمي ، ويضيرها ان تكسو هذا الهيكل باللحم والدم . لهذا كله افتقدت الحكمة في الشعر الى «الروح» التي تشيع في أوصالها فتبعث الحياة بين جنباتها ، وأمست شيئا قريبا من عظات المنابر . لا تحمل رؤيا جديدة الى العالم ، ولكنها شديدة الاحتفاظ بالقيم السائدة وبلورتها . ولأن العقاد يتميز بما يشبه الاتساق في بنائه النقدي ، فانه يحيي الحكمة

في الشعر تحية حارة اذا ما كانت في مستوى «بلاغة» النبوة ، و«صدق» التنزيل . وليست البلاغة هنا الا المهارة في التركيب، وما الصدق الا في المطابقة الحرفية وتلخيص الشائع . الا ان هذا لا ينفي اهمية الهجوم الحاد الذي شنه ناقدنا على ما ورد في قصيدة شوقي من «حكم» جانبه الصواب فيها كثيرا من المرات .

غير انه من النتائج الهامة التي وصل العقاد اليها بالرغم من تطرفه ، وشططه احيانا ، هو الاتهام الثالث لشعر شوقي بعد عاملي التفكك والاحالة ، واعني به «التقليد» . ولا ريب اننا لا ننكر تقليدية شوقي بالمعنى الفني ، اي انه شاعر الكلاسيكية التي تعتمد في بعثها على اجترار معاني الاقدمين وتجاربهم مع التعبير الشعري . الا ان العقاد في اتهامه لشوقي بالتقليد ، يقصد شيئا قريبا من معنى «السرقة» . وتجسدت حجة العقاد في اتهام شوقي بما اقامه من مقارنات بين بعض أبياته وبعض قصائده ، وبين المتنبي — والانباري وابن النبيه والمعري ومسلم بن الوليد والشريف الرضي . وتنبع اهمية النتيجة الخطيرة التي وصل اليها العقاد من اننا نلقي عادة على انفسنا مجموعة من التساؤلات: لماذا السرقة ؟ وهل يكون سرقة مباشرة تقليد قصائد اخرى او معارضتها او تشويهها ؟ وما هي الدلالة الحضارية للسرقة في الشعر ؟ وما معنى ان تكون السرقة «مجرد توارد خواطر» ؟

ومن شعر شوقي يتبين لنا ان المسألة ليست مجرد اجترار كلاسيكي يقتضيه عصر البعث الشعري . فلقد كان البارودي رائدا للكلاسيكية في شعرنا منذ أواخر القرن التاسع عشر ، وكان متأثرا بالمتنبي الى أبعد الحدود . ولكنه استطاع ان «يخلق» شيئا يتسم بالابداع الذاتي للفرد ، جنبا الى جنب مع تأثراته الشديدة بالآخرين . عاد البارودي بالشعر العربي الى نصاعته في القديم حين كانت المعاني وصياغتها ارضا بكرا . ولكن البارودي في تأثره كان يحاكي «الروح» التي ابدعت اعظم الجوانب الايجابية في

التراث حتى «يحرر» الشعر المعاصر له من بصمات عصور الانحطاط التي فرغته من كل مضمون ، وأبقت له مغامرات الشكل التي استهلكت أغراضها التاريخية . فالروح ، والحرية ، هما عماد الرؤية الكلاسيكية في شعر البارودي . اما شوقي فلم يكن تأثره بالروح ، ولم يكن هدفه هو الحرية ، بقدر ما كان الامر — في تصور العقاد — مجرد براعة في اصطياد «التراث» واغتياله على خشبة التقليد الصارم . وربما كان العقاد مغاليا بعض الشيء في تصوير شوقي على هذا النحو ، ولكن مبالغته لا تنفي «الحالة» التي اكتشفها في الغالبية العظمى من نظم هذا الشعر. والحالة يمكن ايجازها في ان شوقي كان على جانب كبير من الضحالة الفكرية ، والفراغ الوجداني ، بحيث أن مقدرته الشعرية تحددت بصورة نهائية في طاقته الضخمة على «النظم». وقد اختار من تجارب النظم اكثرها ايغالا فيما يشبه التعجيز الموسيقي ، فاستقى أغلب قصائده من بحور صعبة التزم فيها كافة قواعد اللغة والوزن التزاما صارما . وكانت النتيجة الحتمية هي «ضيق الحدود» التي يسمح فيها لنفسه بالتجديد . ومن تفاصيل هذه النتيجة ان يعقد أواصر القربى بينه وبين اكثر الجوانب ثباتا في هذا التراث ، وهو الشكل بمعناه التقليدي . ولما كان هذا العنصر في البناء الشعري العربي قد عرف مئات التجارب بل آلافها على مر العصور من الجاهلية الى عصرنا ، فان مجال التجديد يزداد ضيقا وتقل امكانياته ما لم يتسع أفق الشاعر في تمثل «روح العصر» . وقد كان هذا العنصر الفعال غائبا عن وعي شوقي وتجاربه ، باستثناء اقدامه الرائد على انتاج المسرحية الشعرية . ومن هنا — على وجه التحديد — تنحدر تقليدية شوقي وشعره من مستوى تمثل روح التراث لتحرير الشعر المعاصر له من ربقة الجمود التي ورثها عن أبشع قرون الانحطاط ، الى مستوى التقليد الساذج ، سواء بالمعارضة او التشويه او النقل المباشر ، مما دعا العقاد في حماسة وركوبه

موجة رد الفعل ان يتهم شوقي بالسرقة .

قادت هذه «الحالة» التي وضع العقاد يده على مفتاحها ، ان يكتشف العنصر الرابع في قائمة الاتهام الموجهة الى الكلاسيكية في شعر شوقي ، تلك هي «الولع بالأعراض دون الجواهر» ، اذ من الطبيعي حين يخلو الشعر من الروح التي يستمدها الشاعر من ذاته وعصره معا ، ان يتحول الى «صانع» تنحصر مهمته في «مشابهات الحس العارضة» كما يقول العقاد . ومن الطبيعي ايضا ان نحصل من الناقد هنا على احد العناصر الايجابية في رؤيته النقدية ، هو حرصه الشديد على «التخصيص» في الوصف والتصوير الشعري ، بدلا من التعميم الذي يصف لنا انسانا ما لا انسانا معينا ، او يصور لنا موقفا ما لا موقفا معينا . والشاعر يلجأ الى التعميم عادة حين يفتقر الى أصالة الابداع وخصوبة الخلق ، حين لا يستطيع ان يضيف من ذاته على العالم ، ولا يكسو بتفرده قشرة الكون .

ومن أهم العناصر ، ايضا ، التي كسبها منهج العقاد في ذلك الحين هو «المقارنة» في التحليل النقدي وتقويم الشعر . ان تعميم هذا المقياس فيذاته يعد من أهم استلهامات الناقد الحديث للتراث العربي في النقد . فلا ريب أن «الموازنة» بين الشعراء كانت معيارا تقريبيا استخدمه النقاد العرب في تحديد القيمة الفنية للشاعر . واذا كان الفرق بين الناقد الحديث والناقد العربي القديم ، هو الفرق بين مفهوم السلف عن القيمة الفنية في الشعر ، والمفهوم المعاصر .. فان ذلك لا ينفي حقيقة هامة هي تفتح الناقد الحديث على اكثر المنجزات ايجابية في تكنيك الناقد القديم . واذا كانت القيمة الفنية قديما تعني الالتزام الخليلي بعمود الشعر وأوزانه كما تعني الالتزام الجغرافي والتاريخي بالبيئة العربية ، فان الناقد الحديث يعلم اية مسافة زمنية واسعة تكاد تفصله عن تخوم هذا الالتزام . ولكنه يتخلى

من المقارنة شكلها ، ثم يضمنها محتوى جديدا هو « وحـــي الشاعرية ، وإلهام البصيرة ، وأصالة العبقرية» . ونحن نلاحظ دوما حين يتصدى العقاد لتقييم الجانب الفني انه يلجأ الـــى انطباعاته الشخصية ، مما يجعله من هذه الزاوية ناقدا تأثريا . غير ان اعتماده المقارنة معيارا نقديا ، يعد خطوة ثورية الى الامام، توضح المعنى الحقيقي العميق لفكرة البعث . فهي ليست الاجترار الآلي ، وانما هي استلهام الروح ، وتمثل الجوهر ، واستيعاب الحاجة الاساسية الملحة في الحقل الادبي . وهي خلوصه مـــن الزيف والجمود والافتعال . ومن ثم جاءت المقارنة عند العقاد ، بالرغم من مضمونها التأثري عاملا مخصبا في رؤيته النقدية اثارت الكثير من زوايا «التقليد» في شعر شوقي من حيث ولعـــه بالأعراض دون الجواهر ، بل ان محاولة العقاد في الجمـع بين المقارنة كعنصر موضوعي في العملية النقدية ، والانطباعية كمنهج تأثري يؤدي بنا الى تلمس «الطريق الخاص» الذي سلكه نقدنـا الحديث . فالعقاد ذلك الناقد العقلاني الصارم ، الذي يعتمـد في تحليله على المحاجاة المنطقية والدقة الرياضية في المعادلات ، هو بعينه الذي يستخدم امثال هذه التعبيرات المجنحة «النفس الملهمة ــ الطبيعة المشرقة ــ السريرة العميقة ــ نجوىً الالهام ... الخ » .

وعلى طول الديوان في جزايه ، لم يناقش العقاد أخلاقيات شوقي الشعرية التي أبان عنها في الكثير من قصائده ، ودلالتها في البناء التعبيري الذي ينم على التكرار ، ودلالتها مـن حيث الجوهر الفلسفي ، ودلالتها التاريخية . ذلك ان فكرة «المضمون» في الشعر لم تخرج عن النطاق الذي حدده هازلت . وهي فكرة تتسق عقلانيتها في الشكل ما انطباعيتها في المضمون ، ممـــا سنفصل فيه القول الان ، ونحن بصدد المرحلة التالية لمعركـــة العقاد مع الكلاسيكية .

قمبيز من التاريخ الى الشعر :

حملت ثورة العقاد الاولى ، سواء في مقدمات دواوينه ، او في مجموعة الكتيبات التي أصدرها قبيل العشرينات ، او في كتاب الديوان بجزأيه ، بذور «المنهج» الذي تبلور في صورته النهائية عند خاتمة الثلاثينات وبداية الاربعينات حيث لم يبق امام الناقد سوى الطريق الطويل الى تطبيق المنهج الذي اختاره عبر آلاف التجارب مع الثقافة والحياة . الا ان قضية «المناهج» الفكرية في أدبنا الحديث قضية تالية لما نحن بصدده الآن من اكتشاف الارض التي خطا عليها الرواد أولى خطواتهم قبل ان ترسخ هذه الخطوات في حدود منهجية متكاملة . لذلك نختتم مشكلات عصر النهضة مع البعث الكلاسيكي في تحليل الدراسة التي كتبها العقاد حول مسرحية شوقي الشعرية «قمبيز» .

ومن الاهمية البالغة ان نسجل لشوقي ريادته لفن المسرح الشعري في اللغة العربية . تنبع هذه الاهمية اولا من ان تاريخ الأدب العربي خلا من فنون الدراما خلوا شبه تام . وتنبع ثانيا ، من ان المسرح الشعري يعد من أعقد الاشكال الفنية في الادب ، لما يتضمنه الفن المركب عادة من عنصري الشعر والمسرح . وتنبع ثالثا من ان الشاعر المسرحي قد آثر المادة التاريخية خامة موضوعية لفنه . تلك عناصر ثلاثة ، لا بد لكل باحث وناقد منصف من أن يضعها في اعتباره قبل ان يتصدى لإحدى مسرحيات شوقي الشعرية . تلك العناصر هي الاطار العام الذي تندرج داخله كافة التفاصيل . بعبارة اخرى ، ليس من حق هذه التفاصيل مهما رسمت خطوطها من صور ، ان تزحزح مقاييس الاطار العام ، او تخلخل زواياه ، او تحد من مساحته او تزيد عليها .

ويشعر الدارس بقلق بالغ حين يلاحظ ان العقاد لم يمض في خط مستقيم مع أدواته النقدية التي تعرفنا عليها فيما سبق .

وانما نراه يستقطب اكثر الجوانب سلبا في هـــذه الادوات ، ليحاول النيل من اكثر الجوانب ايجابية في شعر الكلاسيكيـــة المصرية . فالمسرح الشعري الذي ارتادته هذه الكلاسيكية كـان يمثل مرحلة كيفية جديدة في تاريخنا الادبي ، مهما كان هـــذا المسرح على درجة ما من الضعف في بداية ظهوره على يدي شوقي. بل ان جوانب الضعف في هذا الشكل الادبي الجديد كانت ذات اثر فعال في توجيه النظر الى زاوية جديدة خافية عن الصورة الادبية في مصر ، وهي التناقض الحاد بين الصياغة الكلاسيكية للشعر والاطار الدرامي لهذا الشعر . ومن ناحية اخرى كان هذا التناقض بمثابة التأكيد العملي للفروق الحضارية بين النهضـة الاوربية ونهضتنا الحديثة . فقد تمثلت الكلاسيكيـــة في عصر النهضة الاوربية ، شعرا دراميا ، كلاسيكي النظم والمسرح . اي انه لم يكن ثمة تناقض او انفصام بين عنصري الفن المركب ، لانه لم يكن ثمة تناقض او انفصام بين الحضارة والانسان . اما في بلادنا ، حيث تجيء النهضة في ظروف غاية في الشـــــذوذ والاستثناء ، فان ذلك ينعكس على تطور آدابنا وفنوننا متجسدا في بعض التناقضات بين الشكل والمضمون ، او بين عناصر الشكل وبعضها الآخر ، او بين بعض عناصر المضمون وبعضها الآخر ، وهكذا . لذلك اقول ان هذا التناقض الاول الـذي وقع مسرح شوقي الشعري فريسة له ، هو الانفصام الكائن بين أدوات الشعر الغنائي المتوارثة وأدوات المسرح الدرامي المستحدث عن الآداب الاوربية . مرة اخرى اقول هذا هو الفرق بيننا في مصر وبينهم في الغرب . انهم لم يستخدموا شعرهم الغنائي قط في الاطار الدرامي الكلاسيكي ، بل كان لهم شعرهم الدرامي ذو الخصائص المنفردة المستقلة عن الغناء . وهي الخصائص التي تبلورت عند شكسبير في الشعر المرسل Blank verse ان هذا ألتناقض الرئيسي بين الشعر والمسرح عند الكلاسيكية المصريـــــة ، هو

الزاوية الاولى التي يجب ان ننظر منها الى الدراما الشعرية عند شوقي . وهي الزاوية التي لم يلتفت اليها العقـــاد من حيث الجوهر ، وان التقط مظاهرها الخارجية تدليلا على عجز شوقي. في حين اعتقد ان السنوات الخمس الاخيرة في حياة شوقـــي (١٩٢٧ – ١٩٣٢) والتي اقدم خلالها على هذه التجربة في المزج بين الشعر والمسرح ، هي المرحلة الخطيرة في تاريخه كله حيث كادت ان تصبح نقطة تحول عميقة في اتجاهاته الفكرية والفنية على السواء . اذ نلاحظ ثمة بوادر لانحرافه عن القصر الـــى الشعب ، وعن السلطنة العثمانية الى مصر ، بل عن الشعر الـى النثر الخالص في «اميرة الاندلس» ، وعن التاريخ والملوك الـــى الواقع المصري المعاصر في «الست هدى» .

ان خطورة ما قام به العقاد انه تصور شوقي كظاهرة فردية جامدة لا تتغير ، وهو قصور في الرؤية الفكرية مرده الايمـــان المثالي المطلق بالفرد ، وعزل الظاهـــرة الفردية عن الظاهـــرة الاجتماعية ، وتلمس الاشياء في حركة دائرية اقرب الى السكون منها الى الحركة . والواقع ان التطورات التاريخية العديدة التي طرات على المجتمع المصري بعد الثورة الوطنية الديمقراطية عام ١٩١٩ قد جذبت الى قوى التقدم الاجتماعي الكثيرين ممن ارتبطت مصالحهم فيما مضى بقوى التخلف . هذا لا يعني ان شوقي كان واحدا ممن نجح التطور التاريخي في اجتذابهم الى جانبه . ولكن مما لا شك فيه ان خلع الخديوي ونفي الشاعر مع بداية الحـرب العالمية الاولى ، كانا من العوامل التي دفعت شوقي الى «اعادة النظر» في موقفه من الحياة عامة ، ومن مصر خاصة . ان اعادة النظر هذه لم تمنحه الفرصة للتغير ، ولو انه عاش فربما مـــا استطاع ان يساير التغير . ذلك ان ميراثه الاجتماعي والفكري والعاطفي اقوى بكثير من ان ينتزع في فترة قصيرة من وجدانه العميق . ولكن هذه الوقفة وحدها لاعادة النظر هي مصـــدر الصدى الذي تمثل في محاولاته مع المسرح الشعري . اي ان

المسرح الشعري عند ظهوره على يدي شوقي كان دلالة عميقة على التحول التاريخي في حياة الكلاسيكية المصرية ، وإيذانا بصفحة جديدة للادب المصري الحديث . وهذه هي النتيجة التي لم يتوصل اليها العقاد حين اقتصر في تقييمه لمسرحية قمبيز على النقد التاريخي من ناحية ، والنقد العروضي واللغوي من الناحية الاخرى . ولا ريب ان هناك بعض البدهيات التي قررها العقاد ولم يدركها شوقي ، قد شاركت في افساد الاطار العام للمسرحية . في مقدمة هذه البدهيات . على سبيل المثال ، اختيار الشاعر للاسطورة التي أشاعها هيرودوت دون الاستناد على التاريخ الواقعي للمأساة . هذا التاريخ الذي يفسر غزو الفرس لمصر على ضوء المناخ السياسي والوضع الاقتصادي والموقف العسكري الذي يتصل بالصراع العظيم بين الفرس من جهة ، واليونان وقرطاجنة من الجهة الاخرى ، وتطلع كل من الفريقين الى الاستيلاء على مصر لترجيح كفة الصراع . وفي مقدمة البدهيات التي ساهمت في افساد المسرحية ايضا ، اختيار الشاعر لهذه الفترة السوداء من تاريخ مصر ، وهي مرحلة الهزيمة على يد الفرس . واذا كانت الهزيمة تفيد العمل الدرامي احيانا في إقامة بناء حي متوتر ، فان شوقي فيما يبدو لم يعر هذه الفكرة التفاتا . لم يوضح لنا كما قال الدكتور مندور في كتابه «مسرحيات شوقي» كيف استطاعت بطلة المسرحية «نتيتاس» ان تتغلب على حقدها الانساني المشروع على قاتل ابيها الفرعون «أمازيس» ، فلم يستخدم الصراع المؤثر الذي كان من الطبيعي ان يثور في نفسها بين الموجدة الشخصية وحب الوطن (ص ٨٧ ط ثالثة) . كذلك كان من الممكن تخفيف حدة الهزيمة والاحساس بعارها ، بل اعتبارها ــ كما يذهب العقاد ــ ضربا من التقوى الدينية ، يمحو عنها الجبن وفتور الوطنية ، لو ان المؤلف اشار الى احدى الحيل التي لجأ اليها قمبيز في غزو مصر

بإرشاد فانيس اليوناني ، وهي ان يرفع على دروع جنـــوده الحيوانات الصغيرة التي يقدسها المصريون فيتورعون عن قذفها بسهامهم ويؤثرون الهزيمة على الجحود وعصيان الدين .

ان محاسبة العقاد لشوقي من الوجهة التاريخية ، لا ريب في انها تصيب المسرحية بجراح قاتلة ، اشار اليها طه حسين فـي «حافظ وشوقي» حين قال : «أما عن التمثيل فقد غنى واطرب وأثر ولكنه لم يمثل» على انه لا ينكر انه ــ اي شوقي ــ «منشىء الشعر التمثيلي في الادب العربي» (ص ١٧٥ ــ ٢٢٤ ط ثالثة). ذلك اننا نلاحظ بغير عناء ان الرداء التاريخي في الدراما الشعرية عند شوقي لم يكن مبعثه ذلك المصدر الكلاسيكي عند كورنـــي وراسين وشكسبير وغيرهم من رواد عصر النهضة الاوربيـــة العظام . لقد كان «التاريخ» عندهم احد عناصر الرؤية الفكرية، ولم يكن مجرد أحداث تيسر عملية البناء «القصصي» . وعلى غير هذا النحو كان شوقي ، وعلى غير هذا النحو ينبغي ان نقيم فكرته عن التاريخ ، وبالتالي موقفه السياسي من البلاط والشعب .

ثمة نقطتان اذن لا بد من التوقف عندهما في مناقشة العقاد لشوقي : الاولى هي البناء الدرامي للمسرحية ، والثانية هـــي المضمون الفني لها . اما النقطة الاولى فقد لفت نظر العقاد بشأنها «قصر النفس واضطراب القوافي والاوزان ، فان جمال النظم في الرواية التمثيلية التي تتلى على الاسماع أن تنسجم القافية وألا تفاجىء الآذان بالنقلة البعيدة في الموقف الواحـــد» . ذلك ان شوقي كان يبيح لنفسه ان يغير الوزن في بيتين متتاليين ، فاذا احد البيتين من بحر وقافية ، واذا البيت الثاني من بحر آخـر وقافية اخرى . وسرعان ما يلجأ العقاد الى منهجه التجريبي ، فيقرأ هذه الابيات :

تاسو : أحوم حول صنمي — وحول هذي القـــدم

نفريت : حول رجلي أنا ؟

تاسو : أجل ، حول هذا الشهد والزبد والنمير الصافي

ما بك يا نفريت ؟ ما هذا الأسى
ما بال عينيك تريدان البكا ؟

ثم يكتشف ان هذين البيتين الاخيرين ، ينتمي أولهما الى بحر وقافية غير بحر الثاني وقافيته ، فلا يجد مناصا من اعادة نظمهما «بغير إخلال او اختلاف في اللفظ والمعنى» كما يقول ، على النحو التالي :

نفريت : أحول رجلي أنا ؟
تاسو : أجل ، أعز من مشى
حول النمير العذب والشهاد ثم والسنا
ما بك يا نفريت ! ما هذا الأسى ؟
ما بال عينيك تريدان البكا

«وهكذا يستوي النسق بغير قصور في اللفظ والوصل ولا في المعنى» كما يعلق العقاد بنفسه على تجربته .

ثم ينعطف بنا بعد هذا النقد العروضي ، الى النقد اللغوي ، فيأخذ على شوقي «كثرة التجوز القبيح في الفصل والهمز والتخفيف والمقصور والممدود» كذلك فالرواية «لم تخل من مخالفة للنحو والصرف في القواعد المنصوص عليها» ولم تخل كذلك «من السرقة الظاهرة في النظم» ولا يعدم العقاد بطبيعة الحال ، أن يدلل على صواب رأيه في جزايه باستشهادات ومقارنات واستدلالات لا يعوزها القدرة على الاقناع .

الا ان العقاد من حيث لا يدري قد تورط في أحبولة المحافظين حين استدرجته العناصر غير الموضوعية في منهجه النقدي الى هذا اللون من ألوان «المبارزة» الشعرية فليس المنهج التجريبي الذي دفعه الى اعادة نظم ما كتبه شوقي الا تراجعا عن أصول النظرة الشاملة للظاهرة الفنية فيكتسب الناقد قدرا من الموضوعية يتيح له دقة الرؤية ، واقترابا من الاحتكاك الجزئي بالنص الادبي فلا يستبصر الناقد روح التجربة وغايتها الكلية وانما

يعتمد اعتمادا كاملا على حرفيتها .

النظرة الشاملة وحدها هي التي الهمت العقاد فيما مضى أن يضع كلتا يديه على جوهر التجربة الشعرية عند شوقي ، فلم تخدعه القصائد «الوطنية» المظهر ، عن تلمس اللباب الذي يكشف عن طبيعة شوقي وتكوينه ، فكرا وشعرا . وعندما حاصر شعر شوقي في الماضي بأسوار اللغة والعروض ، سوغنا هذا المسلك بانه كان يستخدم «نفس السلاح» الذي يمسك به اعداء التجديد.

الا ان غياب النظرة الشاملة في تقييمه قمبيز اتاح له الفرصة لان يستقطب اكثر الجوانب سلبا في منهجه النقدي ، لينال من اكثر الجوانب ايجابية في شعر الكلاسيكية المصرية الجديدة . تبدّى هذا الغياب للنظرة الشاملة ، فنيا ، في استغراقه المفرط في تأمل الجوانب العروضية واللغوية ، وكأنه ينقد «شعـــرا» فقط . ان النظرة الاستيعابية الرحيبة كانت تملي عليه ان يبحث عن «الدراما» في هذا الشعر . ولكنه اكتفى بتقسيم العمل الى شعر وتاريخ ، فدرس الشعر من زاوية البلاغة التقليدية ودرس التاريخ من زاوية التحقيق العلمي . ربما يشعر البعض بـــأن العقاد هنا ، كان يميل الى «استعراض العضلات» الشعرية ليثبت انه اقدر من شوقي واحق منه بإمارة الشعر ، وربما يميل البعض الآخر الى ان العقاد اراد ان يبرهن على صحة موقفه الاول مـــن شوقي ، وأن هذا الموقف لم يتغير ، حتى لو كتب الشاعر شيئا جديدا هو المسرح الشعري ، او المسرح النثري ، او هجر عالـــم التاريخ الى دنيا الواقع المصري في اشهر احيائنا الشعبيـــة «السيدة زينب» .

وبالرغم من تقديري لهذه العوامل الذاتية في بلورة شخصية الناقد ومنهجه ، فانني اعتقد في العوامل الموضوعية كعنصر موجه ومحرك لبقية العناصر ، وكعنصر حاسم في تكوين الشخصيـــة الادبية . لذلك ارى ان المصدر الاول لكافة ما تورط العقاد فـــي

اعلانه من احكام فنية على قمبيز ، هو انه لم يضع يده على التناقض الاساسي بين أدوات الشعر الغنائي المتوارثة وأدوات المسرح المستحدثة عن الآداب الاوربية . ذلك انه لم يفرق بين غنائية الشعر العربي الكلاسيكية ، وغنائية الشعر الاوروبي الرومانتيكية . فقد تلاءمت غنائية الشعر الانجليزي عند شيلي وبيرون مع الابنية الدرامية التي اتخذوا منها اطارا فنيا ، ومع ذلك يتجاهل كبار النقاد الانجليز الجانب الدرامي في هذا الشعر، ويعدونه قصائد مطولة لا اكثر . اما الشعر الانجليزي الكلاسيكي فقد ارتبط بالبناء المسرحي منذ البداية ، فكانت احدى الظواهر الفنية لعصر النهضة ، انبعاث المسرح الشعري ذي التقاليد العريقة في الدراما الاغريقية . اما في بلادنا ، فقد كانت تقاليدنا وتاريخنا الادبي ونهضتنا ، تمضي جميعها في مسار مختلف . لم نرث مسرحا . تراثنا الشعري في معظمه من الشعر الغنائي . لقاؤنا الثقافي مع أوربا يتم على مستوى الافراد لا على مستوى المجتمع . لقاؤنا الحضاري معها يتم في مناخ غير صحي وغير متكافيء ، لقاء القارة القاهرة مع الحضارة المقهورة . في مستوى التيارات الادبية يعد التفكير في انتاج المسرح الشعري من عناصر «النهضة» في مرحلتها الكلاسيكية . في مستوى الخلق الفني ، لا نتوقع مخلوقا دراميا متكاملا من الشعر الغنائي الموروث . في مستوى التطبيق على أحمد شوقي ، لا ننتظر وعيا ابداعيا اصيلا بالمعنى الدرامي الذي التقي به في أوربا بين ركام اهتماماته المتعددة وهمومه المختلفة ، وبين زحام الموائد الفنية المطروحة أمامه من ايام اليونان الاقدمين الى العصر الحديث .

لهذه الاسباب مجتمعة ، كان من الطبيعي ان يحدث هذا الانفصام الفني بين الشعر والمسرح في الدراما الشعرية الكلاسيكية عند شوقي . وليس الخلل في البناء الوزني او تركيب القوافي الا من «مظاهر» هذا الانفصام الجوهري . ولقد تسبب الاحتكاك

الجزئي بين العقاد ومسرحية قمبيز في ان يرى المظهـــر دون الجوهر وان يلمس الظاهرة الخارجية دون العلل الجذرية المسببة لها . ومن ثم لم يكن لديه سوى الحديث عن العروض واللغة في اطار الاوزان المتغيرة واختلاف اللفظ والمعنى واخطاء النحـــو والصرف . ولو ان العقاد احاط العمل الفني بنظرة اكثر شمــولا لاستطاع ان يرى في هذه المظاهر السلبية بعض الايجاب . وهو حين يقول في مكان آخر من نقد قمبيز «ما جنى على شوقي هذه الجناية التاريخية الا القافية لعنها الله» يكاد يقترب من هـــذا «الايجاب» الملازم لسلبية قمبيز . هذا الايجاب هو ان للمسرح الشعري صفات وخصائص الكائن الحي الجديد المستقل فــي النوع عن الشعر بمفرده ، والمسرح بمفرده . اي ان الخلل فــي الوزن او ترتيب القافية او تركيب اللفظ والمعنى في مسرحيــة قمبيز ربما كان مرده هو عجز شوقي عن التفاهم مع هذا الكائن الجديد ، على انه كائن مستقل . . وانما كان يعامله ـ كما عامله العقاد تماما ـ على انه «حاصل جمع» الشعر والمسرح ، بــل حاصل جمع الشعر والتاريخ . فالحق ان العقاد لم يكتب كلمة واحدة حول الجانب الدرامي الوليد في هذا العمــل ، كما ان شوقي ـ مع اجتهاده الشديد ـ لم يتمكن من اكتشاف القوانين الاساسية لهذا النوع الادبي الجديد . وهذا هو الفرق بينه وبين كاتب آخر كتوفيق الحكيم حين كتب «اهل الكهف» او «عــودة الروح». فمهما اخذنا اليوم على هذين العملين الرائدين ، يتبقى لهما شيء واحد هو انهما اكتشاف للقوانين الاساسية لكل مــن المسرح والرواية . اما شوقي فقد بذل اقصى جهود الشاعـــر الكلاسيكي ، ولكنه لم يستطع ان يتجاوز نفسه وتاريخــه ، فسقطت قمبيز واخواتها في هاوية التناقض الحاد بين الشعر والمسرح .

اما من الناحية التاريخية ، فلا شك ان العقاد اصاب توجيه السهام الى قلب «قمبيز» من حيث هي مسرحية شعريــة ذات

رداء تاريخي . اصابت سهام العقاد هذا الرداء التاريخي ، ولكن بمعزل عن الجسم الذي لف به هذا الرداء ، وهو المسرحية نفسها . لا احد يختلف مع العقاد في ان واجب الشاعر هو ان يسد نقص التاريخ حين يسكت ، وله ان يتفنن في تصوير حقائق التاريخ ليبعثها جديدة . ولا احد يختلف مع العقاد في انه لا يجوز للشاعر ان يتناول الحقائق فيمسخها ويشوهها . ولا احد يختلف مع العقاد اخيرا في ان شوقي أجهز على التاريخ الواقعي لمأساة مصر مع الغزو الفارسي ، فأخذ بتفسير هيرودوت اليوناني الذي تعاطف مع قمبيز ضد مصر . وليس المهم هو تزييف الاسماء والاحداث بقدر ما يعنينا ــ الى جانب ذلك ــ تزييف حقيقة مصر والمصريين التي استهدف شوقي اساسا ان يحيطها بإطار من القداسة الوطنية . ان العقاد لا يلف ولا يدور في محاولته التدليل على ان وطنية شوقي ليست فوق الشبهات بكثير . وهو لا يحاول ان ينال من «علم» شوقي بقدر ما يحاول ان ينال من احساسه الوطني بمصر . ولقد أثر نقد العقاد العنيف لهذا الجانب في الاجيال التالية من مؤرخي الادب ، حتى ان احدهم يقول بالحرف في رسالة عنوانها «المسرحية في شعر شوقي» ما يلي : «اذا اضفنا الى هذه الاتجاهات نفسية الشاعر الاجتماعية من اتصال بحياة البلاط والملوك ومدحهم ردحا طويلا من الزمن والتغني بآثارهم ، ومن نزعة اسلامية عامة لا تشعر شعوراً قويا بالوطنية المصرية ، وانما بنزعة اسلامية قوامها القومية التركية على الاصح ، ومن نزعة غنائية اتصلت بحياة الشعراء في الادب العربي في تاريخه الطويل ، أمكننا ان نتنبأ باتجاهات مسرح شوقي عامة» (ص٣٨ ــ ملحق المقتطف ١٩٤٧ ــ محمود شوكت) .

وفي هذا التفسير الذي أملاه العقاد على أجيال عديدة ، يميل البعض الى اعتباره امتدادا للحساسية الطبقية عند العقاد ازاء شوقي . وبالرغم من ان هذا الاعتبار بعد احد عناصر التكوين الاجتماعي والفكري للعقاد ، فانني لا استطيع ان أغفل عاملا آخر

يمسك بعجلة القيادة المنهجية التي يسير العقاد بمقتضاها في هذه النقطة . تلك هي عدم تفرقته بين استخدام الاوربيين للتاريخ كعنصر درامي وعنصر فكري معا ، يكونان «الرؤيا» الفنية عند الكاتب الاوربي ابان عصر النهضة ، او العصر الرومانتيكي ، او العصر الحديث على السواء . كان «التاريخ» عند الفنان الكلاسيكي بأوربا هو رؤيته الحركة الدينامية التي يتطور بها المجتمع . وكانت هذه الرؤية عند الفنان الرومانتيكي «الحنين» الى الماضي ، والتحليق مع الاحلام . سوف نلاحظ بلا جدال اختلاف شكسبير عن كورني ، واختلاف كورني عن راسين ، واختلاف راسين عن فولتير ، واختلاف هؤلاء جميعا عن شيلي وبيرون ، وهكذا ، الا ان هذه الاختلافات الجزئية احيانا ، والشاملة احيانا اخرى ، لا تخرج عن هذا الاتفاق الجوهري حول ان التاريخ في العمل الفني «رؤيا» الى العالم . ولم يكن الامر هكذا مع الكلاسيكية المصرية على يد شوقي . لم يكن التاريخ سوى «مشجب» علق عليه ثيابه الفكرية والشعرية . هذه الثياب التي نتفق مع العقاد الى ابعد مدى في تشخيصها ووضعها بمكانها الصحيح ، ولكننا نختلف معه اختلافا عميقا في تعليلها وتحديد ابعادها . هذه الابعاد التي يمكن ايجازها في غياب «الرؤيا» الفنية عن مسرح شوقي الشعري بالرغم من ازدحامه بالتاريخ والشعر جميعا .

اي ان مسرحية قمبيز لا تسقط فنيا لكونها اهتزت عروضيا ولغويا ، وانما لان تناقضا جوهريا حدث بين ادوات شعرها الغنائي المتوارثة ، وبين القالب المسرحي الوافد من اوربا . كما ان هذه المسرحية لم تسقط فكريا لكونها اخطأت «تواريخ» الاسماء والاحداث ، وانما لكونها خلت من الرؤية التاريخية . ومع هذا ، لم تسقط «قمبيز» الا في حدود هذين المعنيين اللذين يدلان — ايجابيا — على المحاولات المستميتة لعملاق الكلاسيكية الجديدة في شعرنا ، ان تتجاوز الكلاسيكية «عنق الزجاجة» الذي لم

تستطع عبوره لاعتبارات حضارية اقوى منها بكثير . وفي معنى آخر لم تسقط ، وانما هي ارتادت حقلا بكرا يحتمل النجـــاح والاخفاق في المدى القصير ، ولكنه حتمي النجاح والإثمار والغنى في المدى البعيد . لذلك كانت السنوات الخمس الاخيرة في حياة شوقي هي أخصب فترات عمره فقد عاش خلالها بطولة التجاوز التاريخي لاعتبارات الوجود الذاتي للفرد . ولم تنجح المحاولة ، ولكنه ترك علامة على الطريق ، بل هي العلامة العظيمة التي تشير الى مأساة الفارس الاول .

هذه المأساة التي ضن منهج العقاد بالاحاطة بها ، احاطـــة موضوعية شاملة ، وانما تلمس الكثير من جزئياتها الصحيحة ، ولكنها لا تؤدي بنا الى جوهر المأساة . الا ان العقاد ، سوف يظل ابدا ، ذلك الرائد الذي تمثل بوعي وعمـــق عظيمين أبعاد عصر النهضة الادبية الحديثة في مصر . ومن ثم كان الناقد «الحديث» الذي تصدى مقدمة الجبهة المناضلة في المعركة ضد الكلاسيكية.

الفصل الثالث

بعيدا عن أزمة القصة القصيرة

الفصل الثالث

بعيداً عن ازمة القصة القصيرة

لا تطمح هذه المجموعة من القصص * في أن تقدم لوحة شاملة للقصة المصرية القصيرة المعاصرة ، وانما هي لقطة من زاوية محددة او قل هي شريحة في نسيج اختير وفق ترتيب معين . ولقد بدت قصتنا القصيرة منذ وقت قريب وكأنها تعاني ازمة اختناق حادة نتيجة تحول الجيل الاوسط الى المسرح

---

* راجع الحلقة الاولى من «كتابات معاصرة» التي تضمنت مجموعة من القصص القصيرة لمحمود تيمور ومحمود البدوي وعبد الحميد السحار وثروت أباظة وألفريد فرج وصلاح الدين حافظ وسوريال عبد الملك ويحيى حقي ويوسف الشاروني ونجيب محفوظ ومحمد جبريل ونعيم عطية .

وانفراد الجيل القديم بالحلبة . ولكن جيلا جديدا فاجا الحركة الادبية باقتحام ساحة القصة القصيرة مسلحا بتجربة شابة حديثة ومعرفة عميقة بأسرار هذا الفن ومعاناة هائلة في مزج خبرة الحياة بالثقافة وشجاعة كبيرة في الاقدام على المغامرة . والحق ان هذه الشجاعة هي اهم العناصر التي اريد التركيز عليها ، لانها كانت شجاعة في الفن والفكر والسلوك .. فقد اجهز الجيل الجديد اجهازا شبه تام على البناء التقليدي باتجاهاته المختلفة ، وجرؤ على استخدام بعض الاساليب التكنيكية التي يعدها التقليديون ــ وهم يمسكون بزمام السلطة الادبية ــ شعوذة او جنونا . وكذلك تمكن الجيل الجديد من ان يضع يده على جوهر الادواء التي تعاني منها حياتنا الفكرية ، وكانت الهزيمة التي منيت بها بلادنا مؤخرا مناخا مأسويا بشعا ظلل المواجهات الفكرية الشباب بالوان قاتمة وعنيفة . وتخلص الجيل الجديد من سيطرة الناشر الخاصة والعامة على السواء حين اخذ على عاتقه ان يبذل من قوت يومه لكي يرى انتاجه النور . هذه الشجاعة في الفن والفكر والسلوك هي التي اثمرت ركاما من التجارب العميقة الاثر في مسار القصة المصرية القصيرة حتى ان رائدا كبيرا كنجيب محفوظ قد تشبعبرائحة المناخ الجديد فواكب اكثر الاجيال تطورا في تجاربهم .

اردت ان اقول انه اذا كانت القصة المصرية القصيرة قد واجهت احدى ازماتها منذ وقت قريب فانها قد استطاعت بفضل الجيل الجديد ان تتغلب على ازمتها خلقا ونقدا وتذوقا ونشرا .. فقد عاد الى ميدان القصة القصيرة بعض من هجروه فيما سبق لظرف او لآخر . وازدهرت الساحة من جديد بنشاط قصصي وافر ، وليست هذه المجموعة الا شريحة في هذا النسيج القديم الجديد .

ولأول وهلة تبدو لنا اربعة اتجاهات رئيسية تحكم هذه

الشريحة القصصية ان جاز التعبير : الاتجاه التقليدي الـــذي تمثله اقاصيص محمود تيمور ومحمود البدوي والسحار وثروت اباظة ، والاتجاه الواقعي ويمثله في هذه المجموعة الفريد فــرج وصلاح الدين حافظ وسوريال عبد الملك ، فالاتجاه التعبــيري وتمثله قصتا يحيى حقي ويوسف الشاروني ، ثم الاتجـــاه التجريدي ويمثله نجيب محفوظ ونعيم عطية ومحمد جبريل .
والحق ان هذه التسميات كلها خطوط عريضة ترفض التصنيف المتعسف ، فالاتجاه التقليدي مثلا ليس في واقع الامر اتجاهــا واحدا وانما هو يضم الكاتب الكلاسيكي والكاتب الرومانســـي جنبا الى جنب ، وانما قصدت من كلمة «تقليدي» ان كلاسيكية هذا او رومانسية ذاك لم تعد تساير التطور الجديد للقصـــة القصيرة ، باتجاهاتها المختلفة . وكذلك الامــر في الاتجـــاه التجريدي ، فليس هناك اتجاه واحد بهذا الاسم ، وانما هـــو اجتهاد شخصي في تتبع بعض السمات المشتركة في القصـــة المصرية الحديثة وان كان اهم سماتها هو التنوع والتفرد البالغين.
وإذن فليس المقصود بهذا التقسيم الى اربعة اتجاهات الا التحديد – العام – لمسار القصة القصيرة المعاصرة في مصر ، وهو اقرب في تصوري ان يكون مسارا «جغرافيا» منه الى المسار التاريخي.
فهذه الاتجاهات تتجاور بعضها الى جانب بعض كخطوط لوحة واحدة لها تاريخها الخاص مع الفنان من ناحية ، والفن الـذي تصدر عنه من ناحية اخرى ، ولكن هذا التاريخ الخاص بكل خط على حدة يندمج في التاريخ العام والشامل للوحة ، في جغرافيتها بمعنى ادق ، اي في لحظة حضورها الراهن بأبعادها التي توحي بها وتومىء اليها المسافة بين خط وآخر ودرجة اللون والايقاع ، الى غير ذلك . فرحلتنا النقدية – من ثم – ستكون رحلة فـــي المكان اكثر منها رحلة في الزمان ، لن تكون «حسابا» تاريخيا وانما «اكتشافا» لأبعاد اللحظة الحاضرة . ومعنى هـــذا اننا لا نفصل بين الزمان والمكان فصلا ميكانيكيا جامدا ، فكلاهما مضمر

في الآخر بصورة من الصور ، ولكن نقطة الانطلاق في رحلتنا هي الحيز المكاني المشترك بين هذه الاتجاهات المختلفة فيما بينها على نحو غاية في التعقيد .. فهي تختلف احيانا اختلافا جذريا عميقا، والجذور تشير الى التاريخ ، ولكنها بنفس المقدار واكثر تشير الى الارض ، الى الطينة الواحدة التي غذت الجميع واثمـرت الكل .

الاتجاه التقليدي :

يتفرع هذا الاتجاه عن أصول مختلفة ، ولكنها تعود فتلتقي في انها وصلت بالفن الى طريق مسدود يحتمل التكرار ولكنـه يمتنع عن الابتكار . ذلك ان الخامة الفنية تتبدى في كامـل ثوريتها حين تصبح قادرة على تشكيل رؤيا الفنان بما يتلاءم مع روح العصر الذي يعيشه . ولا ريب ان تجربة الحياة والفن عند رائدين كتيمور والبدوي قد مرت بدورات كثيرة منذ ان كانت بذرة الخلق جنينا يكتوي القلب بآلام مخاضه الاول الى ان شبت ثورة ناضجة غيرت وجه الحياة الادبية في الثلاثينات من هـذا القرن. ولكن الثورة ما انتتحول مع الزمن الى «نظام» حتى تخمد فيها جذوة الكشف الجديد ، وتؤول الى نوع من الجفاف فالعقم والبوار ، ما دامت طاقتها لم تعد قادرة على اعطـاء الجديد . هكذا كانت القصة الموبسانية القصيرة التي ارتادها محمود تيمور في الادب المصري الحديث ، كشفا جديداً أسهم مع بقية الاشكال ـ او الكشوف ـ الادبية الجديدة في تقويض معالم الرؤيـة القديمة التي سادت الادب والحياة . أسهمت القصة الموبسانية القصيرة على يدي تيمور في شق الطريق الصعب لنمو فن جديد لا يعتمد على الاسجاع والمحسنات البديعية والاساليب البيانية من

جناس وطباق ومجاز واستعارة التي كانت في زمانها «اتجاهــا تقليديا» وصل بالادب العربي في مصر الى طريق مسدود يحتمل التكرار والإملال وتعز عليه اسباب الابتكار والابداع .. فأقبل تيمور وزملاؤه لتضرب معاولهم الضربةالقاضية لهذا البناء المتهالك والآيل للسقوط في آن ، وقد كان البناء ــ في أدب المقامـــات والرسائل والخطب ــ بناء متهالكا لا لان القدم وحده قد ترك عليه بصمات الضعف والشيخوخة ، وأنما لكونه لم يعد تعبيرا حيا عن روح العصر الجديد ، وامسى آيلا للسقوط على سكانه من مبدعي الادب ومتذوقيه على السواء . كانت القصة الموبسانية تعتمد في نسيجها اللغوي على ارق الالفاظ الى درجة الهمس واختيـــار التركيب الناصع بغير سجع ، كما اعتمدت على هيكل له بدايـة ووسط ونهاية تحكمه عقدة تركزت فيها كافة خيوط البدايـــة والتازمتها نحو الانفراج فيما يسمى بلحظة التنوير عند الخاتمة. والحق ان هذا البناء المتأثر بخط الكاتب الفرنسي جي‌دي موبسان استطاع ان يؤسس فنا جديدا في اللغة العربية ، وأن يؤسسه على أنقاض زخرفة كلاسيكية من الانغام المصنوعة ، وذلك بتوجيه اللغة حروفا وتراكيب في خدمة السياق المؤدي الى «حبكـــة» الاقصوصة ، على النقيض من اهداف الادب التقليدي الذي كان يرصع احجار اللغة ــ اي حروفها المعجمية المحفوظة ــ بما يناسب الرنين الموسيقي المطلوب . وقد استطاع تيمور ومعاصروه مـــن المجددين ان يقتربوا بأبنيتهم الجديدة من «الحياة» الحقيقية التي يحياها البشر ، بالرغم من الصدع الذي أحدثوه في هياكل الابنية المتوارثة ، والصدمة التي فاجأوا بها الاذواق الادبية السائدة . ولقد كان اقترابهم من الحياة هو الباب الوحيد الذي دخلوا منه الى افئدة قرائهم ، ذلك ان ما أحدثوه في الحقل الادبي شبيه بما نسميه الان «موجة جديدة» بكل ما يعنيه التعبير من رفض للقديم «المتكامل» وتبني الجديد «المجهول» والغامض والذي ما يزال في المهد قابلا للنمو والتطور . ولكن جيل تيمور بعد معاناة هائلـــة

صمد في الميدان ولم يفر ، واكتسب كل يوم ارضا سحبها من تحت اقدام التقليديين . واكتسب الادب المصري في ذلك اليوم الباكر «كينونته» الفنية فأصبح لدينا الحق في ان نسمي هذه الاشكال «العجيبة» وقتها فنونا ، كما اصبح لدينا الحق فـــي تسمية مبدعيها فنانين .. ولم يكن «الفن المصري» كمصطلح قد عرف من قبل ان «يغامر» هيكل والحكيم وتيمور وغيرهم بارتياد هذا الطريق العظيم .

واستقرت القصة الموبسانية القصيرة الى جانب غيرها مـــن اشكال الفن الجديد ، واستوت ابنيتها ربع قرن او يزيد فنـــا سائدا حتى اتمت دورتها واصبحت «تراثا» لا بد من تجاوزه مع هدير الحياة الجديدة . ولكن الرواد يضعفون دائما امام خطواتهم الاولى فتظل آثار معاركهم مع من سبقوهم واضحة جلية في بقية اعمالهم طول العمر ، ولا بد من جيل جديد وموجة جديدة يتخطى بها الادب والفن هذه الآثار القديمة الباقية . ولعل قصة «هدية العرس» التي تصافحنا بها هذه المجموعة لمحمود تيمور من اقوى الشواهد التي تدلل على ان الفتح الرائد الذي مثله كاتبها يوما قد اصبح منذ فترة ليس بالقصيرة «طريقا مسدودا» يكرر صاحبـه نفس الخطوة القديمة التي خطاها فلا يأتينا بجديد مهما بلغ بـه العناء بل هو يشارك في «اتجاه تقليدي» سبقه الزمن وأصبح وقع الأقدام فيه غير كاف لاثبات الوجود . في قصة «هدية العرس» يلتقط تيمور كالعهد به تفصيلة انسانية من تفاصيل الحياة هي قصة صراع الاجيال ترويها عجوز وهي تودع الحياة . فلقد ابت الجدة الا ان تهدي حفيدها شيئا عزيزا على نفسهـــا نذرت ان تحتفظ به طالما كانت على قيد الحياة لتمنحه اياه في أروع لحظات عمره ، لحظة الزفاف ويتأنى تيمور كشأنه دائما في تصويـــر طرفي الصراع ، فالحفيد غارق الى اذنيه في ضجيـــج الحفل ، والجدة غارقة الى اذنيها في لجة الذكريات . وتحين لحظة الفراق

حيث يقبل الصحاب «لاختطاف» العريس الى احضان عروسه ، وتتعقد الخيوط كلها في اللحظة الفاصلة بين عهدين ، بل بين جيلين . ذلك ان الجدة ــ بمشقة بالغة ــ تصل الى حفيدهــــا وتعطيه هديتها وسط الضجيج والزحام . وكانت الهدية قطعة مجسدة من ذكرياتها ، من الماضي ، حذاءه الابيض الصغير عندما كان طفلا يحبو على ركبتيها .. ما اعمق الهوة وابعد المسافة بين اليوم والامس! لقد تجسدت هذه الهوة وتلك المسافة في ضحكات المدعوين من الشباب ، وهي ضحكات تحمل في ثناياها وفــــي تدافع أصحابها «لاختطاف» العريس نغمة ساخرة . هو الزمن الذي يسخر على الوجوه الشابة الضاحكة الراكضة نحو غدها ، اما أنا ــ هكذا اخال الجدة تهمس ــ فأين غدي ؟ واطل عليهــــا الغد في صورة اليمة ، رات بعينيها هدية العمر الطويل تتحطم تحت الاقدام وسط الزحام ، كان الحذاء الصغير قد انزلق من الايدي «وواصل الموكب سيره دون ان يلقى بالا لما حــــــدث» ، وتحولت الذكرى الى حطام .

وأشهد انني غالبت دموعي وانا اقرأ القصة مرتين ، فلقد احسست بكاتبهايبذل قصارى جهده الفني لتجاوز النفس .. دون جدوى . فبالرغم من ان تيمور قد حاول فيها ان يبتعــــد كثيرا او قليلا عن خطواته الاولى ، فانه لم يستطع ان يتخلص من «الزمن» . بل ان اهمية هذه القصة في اعتقادي انها اشبــــه باعترافات بعض الادباء الكبار الذين يرمزون بالوقائع المحددة الى آفاق غير محدودة . تلك قيمتها الحقيقية ، انها أومأت من بعيد بما يعتلج في صدر الرائد الذي ادى واجبه على خير وجه ، ولكن طوفان الزمن لا يترك له حتى الذكريات . فالماضي والمستقبل هما طرفا الصراع في «هدية العرس» ، والذكريات هي الاطار الفني المرغوب ، يحدد البداية ويركز العقدة .. ثم تكون المفاجاة هــي النهاية المريحة ، هي لحظة التنوير . هذه القصة في نظري هي الحد الاقصى الذي يستطيع ان يصل اليه رائد كتيمور يرى النهر

الدافق بالحياة الادبية والفنية ، ويلحظ انه في وضع اليم : هوذا الذي فجر النبع يوما لم يعد في اتجاه التيار الرئيسي للحياة . حياتنا التي تعقدت بما لا يتواءم مع القصة الموبسانية كشكل من اشكال التعبير وموقف من الحياة . وجاءت هذه القصة اعترافا جميلا يشي بصدق كاتبها مع نفسه ومع الحياة ، فالموجة الجديدة التي أسهم في تحريكها يوما قد آلت دورتها مع الزمن الى الركود . واخشى ما يخشاه فنان كبير ان يسهم – وهو بعد حي – في سد الطريق ، بأن يتحول الى حجر عثرة امام الاجيال الفنية الجديدة .

ولا يختلف الامر في الكثير عند السحار والبدوي عما هو عليه عند تيمور ، من حيث ان ثلاثتهم منضوون تحت لواء الاتجاه التقليدي في كتابة القصة القصيرة .. ولكن العبء يزداد ثقلا على كاهل السحار والبدوي لان الزمن لم يباعد بينهم وبين الجيل المعاصر الى الدرجة التي يخرجان بها عن اطار الصورة . ولكن «الفن» هو الذي باعد بينهم وبين ان يكونوا معبرين تعبيرا حيا متجددا عن العصر الذي نعيش فيه . اي انه اذا كنا نستطيع ان نتفهم موقف تيمور الذي ينفصل زمانه عن زماننا انفصالا عميقا ، فاننا لا نستطيع ان نتقبل موقف السحار والبدوي اللذين يتجاور زمانهما مع زماننا تجاورا أدى بزميل لهما هو نجيب محفوظ أن يلحق بالركب الفني الجديد . فما السر في ان يتخلف السحار او البدوي عن الركب هذا التخلف الذي نلاحظه في قصتيهما ؟

من كهف الذكريات ايضا تدلف الينا «فاتنة النيل» و«ليلة في شنغهاي» . وباختيار «الماضي» زمنا للقصة يحدد كاتبها مقدما موقفه من الحاضر والمستقبل . وعندما تصبح «جعبة» الذكريات هي النبع الذي ينهل منه الفنان ، فاننا حينئذ لا نفرق كثيرا بين الاعتراف الجميل لمحمود تيمور حيث يسلم بانتهاء دورة الزمن الى خاتمة المطاف وان لم يعلن بدء دورة جديدة .. وبين رحلة

السحار والبدوي الى عهد الهوى والشباب . ولا يحدد «الماضي» في القصة موقف الكاتب فحسب — وهو الانطواء القريب من الاستسلام — وانما هو يحدد بالضرورة بناءها الفني وهو غالبا قالب الذكريات سواء كانت حلما في النوم او اليقظة . وهو قالب أبعد ما يكون عن تيار الشعور الذي يعتمد على التداعي النفسي اما الذكريات فستتداعى تداعيا ذهنيا بالرغم من تشابههما في اداة التعبير التي يدعوها السينمائيون بالفلاش باك . هكذا تتسلل الرومانتيكية المصرية التقليدية الى قصة «فاتنة النيل» فيبدؤها الراوي بأسلوب يشي عن ضمير الغائب ، وهو الضمير القلق المعذب قلقا ضبابيا باهتا وعذابا لا تدفئه الجيوب المتورمة بالنقود ولا تخفف من وطأته الآهات المحملة برحيق الجنس . هو، الغائب ، وحيد لا يدري احد سر وحدته ، مهجور ولا يعلم احد سبب هجرانه . هو البرجوازي المتألق يلمع جبينه بآيات العز والجاه ، ولكن الفراغ يطارده أينما ذهب ، حتى اذا دخل احد الملاهي باحثا عن لا شيء جذب انتباهه جدبا عنيفا ذلك المشهد المؤسي الذي تمثل في اعتلاء راقصة مصرية قدمها المذيع باسم فاتنة النيل وهي أبعد ما تكون عن الفتنة ، تهز ردفيها الثقيلين فتثير الرثاء ان لم يكن الاشمئزاز . لذلك كانت دهشة الجرسون السوري بالغة حين طلب منه ان يفتح «لبرميل» النيل — لا فاتنته — زجاجة شمبانيا كاملة ، ومضى لا يلوي على شيء وما تزال سلوى القديمة تنازع البرميل صورة الراقصة الفاتنة التي كانتها يوما في احد كازينوهات القاهرة القريبة من الجامعة . ايامها كان فتى صغيرا يطلب العلم وجن جنونا بهذا الجسد الرخص كأي مراهق تعربد الرغبة في أعماقه ولكنها تبرز على السطح في صورة الحب العذري الخالد والعاطفة الجياشة الملتهبة . ايامها قال لها : «أحبك ... اريد ان اتزوجك» فقالت له «اسمع ... لا اريد ان اراك هنا ، ولا احب ان تضيع وقتي» .. وها هي ذي الايام تمضي وقد تحولت سلوى الى مسخ شوهته الليالي

السود ، وتحول هو الى رجل أعمال مرموق له «حافظة منتفخة»، ولكنه يشبهها في لحظة واحدة فقط حين تعوي الوحدة والفراغ والملل في أعماقه فلا يردد صداها احد . وتلك هي «بقايا» الرومانتيكية المصرية التقليدية : الغربة والماضي والوحدة والهجران ، واختيار الراقصة غير الناجحة ـ كالمومس تماما ـ نموذجا للضياع الابدي .

ومن هذه الزاوية تلتقي «فاتنة النيل» مع «ليلة في شنغهاي» لمحمود البدوي .. فالغربة هي المشهد الرئيسي الذي آثره الفنان حين جعل من رحلته الى الصين ـ كرحلة السحار الى دمشق ـ ديكورا جماليا لاقصوصته . وعبق الشرق في شنغهاي ودمشق هو العبير الرومانتيكي للغرباء على مر العصور والاجيال . وليست الذكريات في قصة البدوي مجرد فلاش باك يعود بالراوي الى ضمير الغائب في رحلة زمنية تقصر او تطول ، وانما الذكريات هنا هي القصة كلها ، لا لانها تنطق بضمير المتكلم فحسب بل لانها تدخل من زاوية اخرى في ادب الرحلات الذي اطلعنا الكاتب فيما مضى على بعض صفحاته في كتاب «مدينة الاحلام» . وتلتقي قصة البدوي مع قصة السحار للمرة الثالثة ـ بعد الغربة والذكريات ـ في اتخاذ «المراة» محورا فنيا . وقصدت بالمراة «الانثى» لا مجرد كونها كائنا بشريا . وتلتقي القصتان اخيرا في «المصادفة» التي جمعت البطل بحبيبة المراهقة «فاتنة النيل» وهي ايضا التي جمعت البطل بالصينية الجميلة في «ليلة في شنغهاي» . وعندما تلتقي احدى قصص عبد الحميد جودة السحار بإحدى قصص محمود البدوي هذه اللقاءات مجتمعة فان شيئا خطيرا في حياة محمود البدوي يكون قد حدث . ذلك ان الجذور التي نبت منها السحار تختلف اختلافا أكاد اقول كيفيا عن الجذور التي أثمرت البدوي . فأصداء التاريخ القديم وبطولاته ، والعقيدة الدينية وروحانيتها هي التي تصنف انتاج

السحار عموما في تلك الدائرة المتأرجحة بين الكلاسيكية والرومانتيكية .. في حين كان الينبوع الواقعي والتجربة اليومية هي الخامة الرئيسية لانتاج البدوي بعيدا عن جوركي قريبا من تشيكوف . ولذلك يدهش الباحث دهشة صادقة وهو يرصد هذه الظاهرة العصية امامي على التحليل الان . فصاحب «الذئاب الجائعة» من العسير ان اتصوره — في مساره الطبيعي — صاحب «ليلة في شنغهاي» فقد كان محمود البدوي رائدا بحق للقصة الواقعية القصيرة في مصر جنبا الى جنب مع طاهر لاشين ويحيى حقي وشحاته وعيسى عبيد واحمد خيري سعيد . وعندما آلت القصة الموبسانية الى الجمود لم يشذ تيمور عن أصولها العريقة بل حاول قدر استطاعته ان يتجاوز نفسه دون جدوى . ولكن البدوي قد تحول فيما أعتقد — وأرجو ان اكون مخطئا — عن القضية التشيكوفية الاصيلة التي نهل منها خصوبته الاولى . كانت قصصه الباكرة شرائح حية من الحياة في نماذجها العادية البسيطة فيغير بأسلوبه العذب القريب من الشعر نظرتنا اليها . ولم يكن يعمد الى بناء «فخم» من الحبكات والعقد والمفاجآت وانما كان يخترق السطح الخارجي للاشياء بأشعة غير مرئية فيطلعنا على رؤى ما اغناها ، رؤى تبلغ بها الشفافية حدا تذوب به الحواجز بين بداية القصة ومنتهاها ، فلا نحس غير تسربها الى وجداننا في رفق وتمددها في حنايانا بهدوء . اين البدوي القديم اذن من هذا البدوي الجديد الغريب علينا كل الغرابة ، وهو يحكي لنا احدى لياليه في شنغهاي حين خرج من فندقه في زيارة لقصر الثقافة ، فاذا هو يشاهد جمعا محتشدا حول فتاة رائعة الجمال يسهب في سرد محاسنها . ولما عاد الى الفندق لم يحتمل المكوث فيه طويلا واتجه مرة اخرى الى القصر حيث كانت الفتاة الجميلة ما تزال في مكانها فاستأذنها في أن تصحبه لمشاهدة المكتبة . ولكن الوقت لم يكن مناسبا لذلك فاصطحبها — او اصطحبته — الى شوارع شنغهاي فدخلا احدى

حاناتها لتناول الطعام وسرقهما الوقت بطبيعة الحال فتجاهلا عنوان الفندق الذي يقيم فيه واستضافته الفتاة بمنزلها ليبيت ليلته . وبعد الشاي والحديث تقدمته الصينية الجميلة الى غرفة النوم المخصصة للضيوف ، فلم يطاوعه النوم وظل ساهرا «وقبل الفجر غلبني النعاس واحسست بما يشبه الحلم .. بشفتين حارتين تلامسان شفتي في قبلة حلوة .. واستدارت ذراعان ناحلتان على صدري .. واحسست بضمة لم اشعر بمثل لذتها في حياتي» ولما فتح عينيه لم يجد احدا بجواره وما زال يتساءل اكان حلما ام حقيقة ، حتى اذا خرج من البيت في الصباح فوجيء بالفندق الذي يقيم به يقع في الواجهة المقابلة .

ولا تخرج القصة على هذا النحو عن الحدود التقليدية للرومانتيكية المصرية من محمود كامل الى احسان عبد القدوس ، وهو اتجاه لا علاقة له اطلاقا بتراث البدوي القديم وجذوره العميقة الاغوار . ان القصة هنا تبدو كما لو كانت «حلم يقظة» لمراهق استبد به الظمأ الجنسي ، ولا فرق بين ان تكون المراة هنا اجنبية وفي قصة السحار مصرية او ان تكون الذكرى ليلة واحدة او ربيعا كاملا من العمر او ان تكون المراة راقصة ضائعة او امراة مثقفة ذات مستوى اجتماعي .

والغريب حقا ان يتجاوز كاتب مثل احسان عبد القدوس اعتاب هذا الاتجاه الى آفاق اكثر رحابة وعمقا وتجاوبا مع العصر الجديد الذي نعيشه ، في حين يتحول رائد كبير كمحمود البدوي عن نبعه الخصب الى هذا التيار العقيم . وهو عقيم لانه ينسحب من دوامة الحياة وموجاتها المضطربة لينطوي مستسلما في ركن امين بكهف الذكريات ، بعد ان مزق كافة الاوصال والوشائج التي كانت تربط — بحبل سري — ما بينه وبين الحياة .

ولا يكاد يقدم الاتجاه التقليدي المحافظ دليلا على امكانية مشاركته في صنع لوحة القصة القصيرة — في هذه المجموعة —

الا بقصة ثروت أباظة «ثمن المشروب» . فبالرغم من ان أعمال هذا الكاتب في مجموعها تنتمي الى الرؤية الرومانسية للحياة فانـــه حاول ويحاول في هذه القصة ان يجدد شباب هذه الرؤيـــة فيضيف اليها ويمزج بها ما من شأنه ان يخلق مركبا جديدا يبتعد كثيرا او قليلا عن الرومانتيكية القديمة. واذا كانت أعمال السحار في مجموعها تقف موقفا وسطا بين الكلاسيكية والرومانتيكيـــة وذلك بانشغاله في نسج هذه الاعمال ببطولات التاريخ والعقيدة الدينية فان ثروت أباظة يقف هو الآخر موقفا وسطا ، ولكن بين الواقعية والرومانسية .. لانه مع انشغاله في نسج اعمالـــه بالعقيدة الدينية لا يغفل الواقع المحيط به ولا يرتكز على دعامة من التاريخ . ولذلك يتفق أباظة والسحار معا في زاوية مـــن زوايا الرؤية هي ان تنطوي الاقصوصة علـــى «عبرة» ما ، ذلك يعطيها من التاريخ ، وهذا يعطيها من الواقع . تلك العبرة التي لا نجدها عند محمود البدوي في قصته «ليلـــة في شنغهاي» نلمسها في وضوح بيّن عند السحار في «فاتنة النيل» التي كاد فيها ان يباشر القول ، كما نلمسها عند ثروت أباظة في «ثمـــن المشروب» وان تخفت . ولكن السحار بعد ذلك يُعتمد علـــى «الحدوتة» اعتمادا كاملا ، في حين يميل أباظة الـــى المزج بين «النموذج البشري» الذي تحفل به الآداب الواقعية ، و«الحدوتة» التي تحفل بها القصة الموبسانية . وتدور قصة «ثمن المشروب» حول شخصية رئيسية هي الشيخ حمدان الذي عرفته القريـــة وليًّا من الاولياء يستغيث به الكبار والصغار ، الرجال والنساء ، من كل ديانة وملة ، يحل للجميع مشاكلهم طول الاسبـــوع فاذا اقبلت نهايته ترك القرية بمشاكلها الى الليلة الحمراء التي يدبرها له صديقه عمران بالمنصورة . ولا يعرف احد من اين يرتـــدي عمران هذا حلته الانيقة ، من اين يجلب لبيته هذا الرزق الوفير ، وكيف اتيحت له هذه السطوة والنفوذ ؟! على ان الدنيا لا تستقر على حال ، فاذا بعمران الذي كان يهيىء الليلة الحمراء لصديقه

العزيز ، يعاني ويلات الفقر حين مرض احد اطفاله ولم يعد يستطيع الا ان يشكك فنجان القهوة وكأس الخمر ولكنه لن يستطيع هذه الليلة ـ وقد أقبل الشيخ حمدان كعادته ـ ان يهيىء ليلة عامرة بالشراب كما كان يفعل في غابر الايام . وهكذا راح يتململ معلنا الا رغبة له في الجلوس «بالحجرة» وهي المكان المعد فيما مضى للمزاج . وأبى مزاج الشيخ حمدان الا ان يشرب وهو لا يعلم من حقيقة الامر شيئا ، وأبى عمران بدوره ان يخيب له املا وطلب الى الله الا يشرب حمدان اكثر من كأس او كأسين . ويشرب حمدان اكثر واكثر ويلح في الرجاء ان يلعب ويلعب ، فقد رزقه الله هذه الليلة بمال وفير لم يتعب نفسه في عدّه ، لقد باع الارز والذرة «وكان معي مبلغ كبير لا اذكر كم ، ووضعت الفلوس على بعضها البعض ولم اعد ... الله يسترك يا عمران عد الفلوس لاني اصبحت لا استطيع العد» . وعد عمران النقود بعد ان احتجز لنفسه منها ما شاءت له الصدفة ان يحتجز ، وعاد الشيخ حمدان الى قريته ، وفي الصباح اخذ يتذكر حساب الامس ايرادا وصرفا ، وادرك في غير عناء ان صديقه عمران «يحب ان يفخر بأنه لا يمكن ان يسمح لأحد أن يقدم له مشروبا ولا يرده .. انه فعلا لا بد أن يرد المشروب .. رجل طيب عمران وكريم وحساس .. الله يجازيه» .

وفي هذه الحدود يبتعد ثروت أباظة عن القصة ـ الحدوتة ، ليقترب من القصة ـ الصورة ، اي ان أبعاد «ثمن المشروب» لا تتبدى لنا في سياق طولي للزمن ومن خلال ضمير منفرد بالنطق .. وانما تتبدى لنا في حالة «تكوّن» كاللوحة تماما تنطق على السنة ضمائر ثلاثة : حمدان وعمران وتلك الشخصية الخافية بينهما ... هي محاولة تجديدية بلا ريب في مزج الازمنة بحيث انها لم تتحول في يدي الفنان الى ذكرى «ماضية» ولا الى نبوءة «مستقبلة» ولا الى تسجيل «حاضر» .. وانما امتزج

الماضي بالحاضر بالمستقبل في عجينة واحدة اتخذت من السرد اساسا لبناء العمل الفني ، وجاء الحوار القليل بالفصحى كجزء لا ينفصل عن السرد . والنموذج البشري هو عماد الصورة التي أجاد رسمها ثروت أباظة ، وهو من هذه الزاوية يميل نحو الواقعية في التصوير ولكنه يميل اكثر الى ما يسمى بالنمطية الفنية التي تختزل الشخصية في سمات فكرية عامة. وقد أطلعنا الكاتب على الوجه الآخر للانسان وكأنه اراد أن يقدم لنا الكائن البشري «قناعا» تفلت حقيقته الانسانية من بين أصابع الفقر والتعاسة. والمصادفة هنا هي الديكور الذي يعني الفنان بتزيينه، ومن هذه الزاوية تميل القصة نحو الرومانسية ، ولكنها الرومانسية التي تعتمد على المفاجأة الموبسانية التقليدية . فلولا ان الشيخ حمدان قد باع أرزه وملأ حافظته في تلك الليلة ، لما اكتشفنا حقيقة القناع الذي يخفي الوجه الحقيقي لعمران . بل ان ثروت أباظة باستخدامه للأزمنة الثلاثة حاول ان يصوغ شخصية واحدة من وجهي حمدان وعمران في قناع واحد .. اي انه اذا كان الشيخ حمدان يبدو طيلة الاسبوع وليًا من الاولياء في قريته ، ثم يقضي ليلة حمراء بعيدا عن العيون ، فان عمران هو وجهه الآخر الذي يبدو للجميع انه لا يرضى لأحد ان يدفع «ثمن المشروب» في حين يسرق بالجملة ما يعادل أثمان المشاريب التي تجرعها في حياته . هما اذن شخصية واحدة وقناع واحد شارك في خلق ذلك الصوت الثالث بينهما ولا يكاد يبين . وتلك اخيرا هي «العبرة» التي يود ثروت أباظة أن يفضي بها الينا في صمت ، أو في همس قريب من الصمت . وهو بذلك لا يخرج عن الاتجاه التقليدي في كتابة القصة ، ولكنه يقدم نموذجا رفيعا لهذا الاتجاه يستطيع أن يشارك بفاعلية اكبر في صنع لوحة القصة المصرية القصيرة . ان قصة ثروت أباظة وحدها هي التي تندرج في خانة الاتجاه التقليدي وتشذ عنه في الوقت نفسه ، وهي في انتمائها وغربتها على هذا الاتجاه انما تقدم الدليل على امكانية

قيام هذا الاتجاه بواجبه في تطوير قصتنا القصيرة .. لو انهـا تخلت عن التقاليد الموبسانية واحلام اليقظة . فلعل التحـرر النسبي في «ثمن المشروب» هو الذي انقذها من رتابة الرومانتيكية التقليدية واقترب بها من ابواب الحياة .

الاتجاه الواقعي :

ليس الاتجاه التقليدي اتجاها جماليا فحسب ، وانما هـو صياغة جمالية مركبة من عناصر نفسية وذهنية واجتماعيـة وحضارية تشابكت فيما بينها على نحو غاية فى التعقيد ، وعبرت اخلص تعبير واصدقه عن مرحلتين في حياة المجتمـع المصري الحديث : المرحلة الاولى هي مرحلة التناقض مع الصياغـة الاقطاعية لهذا المجتمع ، وتلك هى مرحلة البرجوازية الثورية كما انعكست في القصة القصيرة الكلاسيكية بشكل عام ، والأقصوصة الموبسانية بشكل خاص . والمرحلة الثانية هي مرحلة «الاستقرار» البرجوازي والتحول بالفكرة الليبرالية الى «نظام» انعكس بدوره على القصة القصيرة الرومانتيكية بمختلف الوانها . ولقد دخل المجتمع المصري منذ اواسط الاربعينات مرحلة جديدة من مراحل تطوره باحتدام حركة التحرر الوطني وإنجاز الجانب الاكبر من مهام الثورة البرجوازية طيلة الخمسينات . وكان لا بد للاتجـاه المعبر عن مرحلة ما قبل الثورة الا يكون هو اللسان المعبر عن مسار هذه الثورة بكل متناقضاتها .. اذ هو يفقد تلقائيا القدرة علـى النطق باسم المجتمع الجديد سواء وهو بعد جنين يتشكل فـي نضاليات الشعب المصري او وهو ثمرة واقعية ملموسة لهـذا النضال . وحين يفقد الفن همزة الوصل بينه وبين «حركـة» المجتمع اي ان يفقد هذه القدرة الفذة على رؤية المستقبل مـن

مجهر الحاضر ، فانه يتحول الى «تراث» من الممكن للاديب الجديد ولا بد له من استلهامه كجزء لا ينفصل من ماضي الابداع المصري في الفن والحياة . ولكنه حين يخرج من دنيا التـــراث ليمارس وظيفة الوجود الحي والحضور الخلاق ، فانه يجني على دوره وتاريخه اذ هو يصبح عائقا في وجه التقدم الفني باعتباره عنصراً «محافظا» بطبيعته . وفي اروع نماذجه لا يزيد على كونه اتجاها تقليديا يسهم حقا في صنع اللوحة الفنية المعاصرة للمجتمـــــع المصري ، ولكن مساهمته تقتصر على التعبير عن الوجه التقليدي والمحافظ لهذا المجتمع . ولقد ادت القصة الكلاسيكية الرائـدة دورها وانتهت ، وكذلك الامر في القصة الرومانتيكية ، اذ كان كلاهما تعبيرا امينا عن تناقضات المجتمع القديــــم بمرحلتيه : المأزومة والمستقرة . ومن الطبيعي ان تثمر تفاعلات الحركـــــة الاجتماعية والفنية اكثر الصياغات الجمالية قدرة على امتصاص الواقع الجنيني للمجتمع الجديد ، واكثرها قدرة على الاستجابة للواقع الوليد بعدئذ . وكانت الرومانسية الاشتراكية فالواقعية النقدية ثم الواقعية الاشتراكية هي الصياغات التي تبادلت التعبير عن الحركة الدينامية لمجتمعنا الجديد .

ولا ريب ان الادباء الواقعيين ـ على اختلاف الوانهم ـ كانوا في جملتهم كتابا برجوازيين ، من حيث تكوينهم الاجتماعـــــي والنفسي والثقافي ، وبالرغم من انتمائهم الفكري ـ بدرجـــات متفاوتة ـ الى قضايا الجماهير الشعبية . هذه النقطة غاية في الاهمية ، لان الواقعية في معظم انتاجهم لم تكن معادلا جماليـا للاشتراكية ، وانما كانت اجتهادا برجوازي المنبت والنشأة لحل ما يسمى بقضية العدل الاجتماعي . وتنبع اهمية هذه النقطة ثانية لان نشأة كتّاب الواقعية وثقافتهم انعكست بصورة مــــن الصور على ما ابدعوه من ادب وفن اخذ حينا فكرة النمــــوذج البشري الضائع عن الرومانسية ، واخذ حينا آخر النسيــــج المألوف للحياة اليومية من القصة التشيكوفية ، واخذ حينا ثالثا

البناء المحكم عن القصة الموبسانية . اي ان الادب الواقعي في مجمله قد تأثر غاية التأثر بالابداع البرجوازي . وقد تختلف درجات التأثر ونوعيته من كاتب الى آخر ، وقد يختفي التأثر تحت طبقات كثيفة . ولكن الحقيقة الفنية التي لا سبيل الى انكارها هي ان الادب الواقعي في بلادنا قد نهل من ينبوع البرجوازية المصرية ، الادبي والفني . وهو تأثر مشروع لا يلقي ظلا من شبهة على هذا الادب . وانما لا بد لنا من سبر أغوار هذا التأثر حتى نتمكن من رصد ميراثنا الفني رصدا سليما يقينا شر الانحراف بتقويماتنا النقدية انحرافا مثاليا مدمرا . على ان الادب الواقعي لم يرث الفن البرجوازي وحده . وانما اضاف الى اخذه عنه رفضه الكثير من عناصره . رفض العقدة الموبسانية والمفاجاة المصنوعة التي تنفرج بها الازمة عند كتّاب القصة الكلاسيكية . ورفض الرؤية الشعرية للحياة الكثيفة بطبيعتها ، كما رفض ضباب الحلم والذكريات في القصة الرومانسية . ذلك ان الرؤية الواقعية الجديدة تقوم على المواجهة والتحدي والتغيير بدلا من الانطواء والاستسلام واللامبالاة . وكانت هذه الرؤية في بدء ظهورها «موجة جديدة» تبدت في أعمال الجيل الاوسط بين نهاية الاربعينات ونهاية الخمسينات . وكانت قد تبنت منظورا فكريا جديدا يتسق مع المرحلة الجديدة من تطور المجتمع . وكانت هذه الرؤية اخيرا ومن حيث الجوهر ودون الدخول في التفاصيل بشيرا بالاشتراكية كحل موضوعي لأزمة المجتمع . هكذا اختفت من تفاصيلها الحبكة التيمورية والشفافية المأثورة عن محمود البدوي والحزن الرومانسي الفاجع عند محمود كامل. وانما كان شحاتة وعيسى عبيد وطاهر لاشين هم اقرب الجذور القادرة على امدادها بماء الحياة الواقعية وأصالتها . وحل النموذج البشري المسحوق اجتماعيا محل النموذج الرومانسي الضائع عاطفيا . وحل ديكور الفقر والبؤس والتعاسة بكل كثافتها

وغلظتها محل المناخ التشيكوفي برقته العذبة ومرارته الهادئة .
وحلت النهاية السعيدة المتفائلة في بعض الاعمال الواقعيـــــة متناقضة مع المقدمات السوداء كنوع من «النبوءة» بما ينبغي ان يكون عليه الحال ، بينما ظلت النهاية القاتمة تظلل أعمالا واقعية اخرى كنوع من «التحريض» غير المباشر على ضرورة تغيير ما هو قائم . ولذلك تأرجحت المدرسة الواقعية في صياغتها الجمالية بين اسلوب اليوتوبيا واسلوب التحقيق الصحفي . ولم يكـــن الاختلاف بين الاسلوبين مجرد اختلاف جمالي محض وانما كان بنفس القدر اختلافا في زاوية الرؤية والموقف من الحياة . ولا اكاد ارى بين اعمال لطفي الخولي ونعمان عاشور ومحمد صدقي وعبد الله الطوخي وفاروق منيب وفهمي حسين وغيرهم ما يعد خروجا على هذين الاحتمالين في مجالات التعبير الواقعي . ولا يشذ على القاعدة ويؤكدها بامتيازه وتفرده معا سوى يوســـف ادريس ، فقد استطاع ان يشق لنفسه طريقا خاصا ابتداء من «ارخص ليالي» الى «مسحوق الهمس» لا يعتمد على النمـــاذج المعدة سلفا في الآداب الاشتراكية . اما بقية ابناء جيله فـــان اعمالهم في غالبيتها تعد سجلا دقيقا لانتصارات الواقعية وهـي بعد موجة جديدة ، وانتكاساتها حين آلت دورتها الـى انتهاء . فاليوتوبيا التي بشرت بالمجتمع الجديد فقدت طاقتها على التنبؤ ولم يبق من أنقاضها الا أسوار «المدينة الفاضلة» اي دورهـــا الغنائي الحماسي الاجوف ، وبعبارة اخرى اصبحت هيكلا عظميا خاليا من حرارة اللحم والدم . وكذلك التحقيق الصحفي الذي سجل فيما مضى قتامة المجتمع القديم لم يعد له من اسمه الا الجانب الخبري الهاتف بآخر الانباء ، وبمعنى آخر تخلى عـــن صوته الصارخ في البرية ان نعد طريق التغيير ، واصبح تسجيلا لكل تصفيق حاد وهتاف متواصل . ويؤدي هذا بنا الى القول ان الواقعية فقدت ثوريتها ولم تعد قادرة على مواكبة التطـــور الاجتماعي لبلادنا . فهل حقا تجاوز تطورنا الاجتماعي «الاتجـاه

الواقعي» في جوهره كصياغة جمالية لمرحلتنا التاريخية الراهنة؟ اي ان السؤال في كلمات اخرى يستفسر عما اذا كانت الواقعية نفسها كمذهب ادبي قد نضب معينها بحيث انها لم تعد الاستجابة الفنية المعاصرة لنبض امتنا ؟

تجيب النماذج المختارة في هذه المجموعة ، لالفريد فرج وسوريال عبد الملك وصلاح الدين حافظ ، اجابات مختلفة ومتفقة في آن : ان المجتمع المصري بكل تناقضات مرحلة التحول التي يعانيها لم يتجاوز بعد أسوار الواقعية ، ولكنه يفسح الى جانبها مكانا لموجات جديدة غيرها . والواقعية بدورها ما تزال لديها القدرة على تجسيد بعض تناقضاتنا المعاصرة بشرط ان تجدد من شبابها الفني بما يتلاءم مع خصائص مرحلة التحول . وتتفق إجابات الفريد فرج وسوريال عبد الملك وصلاح الدين حافظ في الرد على تحدي المرحلة الجديدة بمنطق يغاير الى حد كبير منطق الواقعية التقليدية التي اختتمت حياتها بالعقم والبوار . رفض المنطق الجديد من المنطق القديم افكارا رئيسية مثل «البطل الايجابي» و«النهاية المتفائلة» و«التبسيط غير المحدود» . فلقد كان من شأن المدينة الفاضلة التي يشيدها الواقعيون التقليديون ان تبني بين اعمدتها بطلا عملاقا هو تمثال كاريكاتوري لعامل او فلاح او لأي كادح كان ، جوّف الفنان داخله ليحشوه بما شاء له من الشعارات الثورية . ولا يحتاج البطل بعد ذلك الا الى ادارة الزنبرك حتى ينطق باسم صاحبه ومبادئه . واذا كانت هذه الصياغة للبطولة قد ادت دورا سياسيا في وقت ما ، فانها قد اخفقت فنيا في التدليل على «ايجابيتها» لأن البطل على هذا النحو فوق انه لا يمت الى الواقع المراد تغييره بصلة من الصلات، فانه في احيان كثيرة يؤدي دورا رومانتيكيا تضليليا . وعلى غير هذا النحو قدم الفريد فرج بطله «عبد التواب» في قصة «السمسار» . انه يجسد فيه مفارقة انسانية عامرة بالسلب لا

بالايجاب ، «فعبد التواب» يتواضع مستواه الذهني تواضعا لا حد له حين يتعرض له احد الاشقياء عند عودته من السوق بعد ان اشترى حمارا فيوهمه النعماني بأنه قد كسب الصفقة بما لا يقاس . ويستطرد النعماني في لعبته حتى ليوهم عبد التواب بأنه قد ادى له خدمة لا تقدر بتثمينه للحمار ، ومن ثم فهو يطلب اتعابه عن هذه «السمسرة» . ولا يقدم لنا الفريد «عبيطا» من بلهاء القرية حتى لنظن انه يمنح النعماني المحتال هذه السمسرة المزعومة عن طيب خاطر . وانما هما يتشاجران شجارا غير متوقع يتدخل فيه السابلة من اهل القرية العائدين من السوق والحقول . وينتهي الامر بأن يدفع عبد التواب المسكين خمسة قروش للنعماني الذي أجاد مع اخيه هذه التمثيلية . ولكن عبد التواب لم يكن يسرد الواقعة هكذا على من يسأله عن ثمن الحمار ، وانما كان يباهي بأنه اشتراه برخص التراب وخدع السمسار ايضا فلم يعطه سوى خمسة قروش . هذا هو «الفلاح» كما صاغه الفريد فرج في بطولة «سلبية» ان جاز التعبير ، او هي بطولة حملت تناقضا كامنا في الاعماق فجاءت بطولة حية زاخرة بالحياة وليست تجويفا مثقلا بالشعارات في بطن تمثال كاريكاتوري . وهكذا الامر في قصة «أطفال الذئاب» لسوريال عبد الملك ، لقد اكلت الذئاب طفل عمران الخفير ، وأكل الضابط قلب الذئب ، ولم يعد قادرا على انتشال لحم ابنه من جوف احد . كان يتصور انه يستطيع ذلك حين قتلت القرية اطفال الذئاب ودفنتهم في الجرن ، ولكن الكلاب كانت قد سبقته الى هناك . وعندما حاول ان يطاردها أقبل الكونستابل في ركب الداورية واستحث عمران الى الدوار حيث مال عليه شيخ الخفراء وفي يده طبق به قطعة صغيرة من اللحم . وهكذا انتهت جثة ابنه الى هذا المكان الحصين من امعاء رئيسه «يا ليلتك الحبر يا عمران ... حتى الكونستابل المتعلم» .. وتنهد قوى عمران تماما فقد خذلته الحياة بمعدل سرعتها المذهل خذلانا كاملا .

والفنان يقدم لنا هذا البطل «السلبي» ان جاز التعبير ثانية ، مرادفا لتعقد الحياة وانعدام الاتساق في تضاعيفها بحيث ان رجلا غلبانا مثل عمران يفقد مستقبله المرموز اليه بالطفل في دورة سريعة متلاحقة لا ينقذه من دورانها شيء . وكذلك الامر في «عم مهيوب» بطل قصة «عمار يا مصر» لصلاح الدين حافظ . انه يعيش حياته من القرية الى البندر في هذه العربة التي كانت تنهب الارض نهبا فيما مضى من الايام عندما كانت «احلاهم» عربة جديدة يسوقها مع احلامه التي لا تعرف حدودا . ولكن اليوم جاء بعد عشرين عاما وأمست «احلاهم» اثقل خطواً من دواب القرية ، وها هي ذي وسائل المواصلات الاخرى تحاذيها في سرعة البرق وتسبقها . «وسرح عم مهيوب ، وتاه بعيدا وهو لا يصدق ان اليوم الذي يجب ان يترك فيه احلاهم قد جاء» . تلك هي النهاية الأسيفة حقا ، ولكنها النهاية المحتومة لهذا البطل الذي صاغه الكاتب في لحظة «السلب» من لحظات وجوده ان جاز التعبير مرة ثالثة ، هي لحظة التغير من جهة ، ولكنها لحظة الموات في الجهة المقابلة . انها لحظة التغيير اي الحركة الايجابية الى أمام بالنسبة لما هو «عام شامل» ولكنها لحظة السكون الابدي والحركة السلبية الى الخلف بالنسبة لما هو «خاص وفردي» في حياة عم مهيوب .

ولا شك ان هذه السلبية بمختلف درجاتها وزواياها هي نبرة جديدة في النغم الواقعي . وادباء هذا الاتجاه لا يتورطون في نفس الأحبولة التي سقط فيها من سبقوهم ، أحبولة النظرة الآحادية الجانب ، احبولة التجويف الخاوي من اللحم والدم في الشخصية الفنية حتى انها تتحول الى تمثال كاريكاتوري مثقل بالشعارات . فقد كان رد الفعل الممكن هو ان تتخذ البطولة السلبية هذا الطريق الاجوف ، والآحادي الجانب فتصبح كالبطولة الايجابية المجوفة والقصيرة النظر والممعنة في السطحية،

اي تتحول الى تمثال جديد ينطق بالشعارات السلبية . ولكن ادباء الواقعية الجديدة قد تلافوا هذا الخطأ الفادح بان اقاموا جسرا بين ما هو سلبي في ابطالهم . وبعثوا في شخصياتهم الفنية حركة دينامية تتفاعل بواسطتها السلبيات والايجابيات تفاعلا معقدا لا يشعر ذلك التبسيط المبتذل الذي عرفناه زمنا . فلا ريب ان «النموذج البشري المسحوق اجتماعيا» هو هو لم يتغير من الواقعية القديمة الى الواقعية الجديدة، هو عماد القصة القصيرة المستظلة براية الواقعية المصرية الى الان . ولكنه نموذج معقد يتجاور فيه النعماني وعبد التواب عند الفريد فرج ، ويتحد فيه الطفل والذئب عند سوزيال عبد الملك ، وتصبح العربة وعم مهيوب شيئا واحدا في مواجهة «عربيات النهاردة» كما يقول الابن في قصة صلاح الدين حافظ . لم تعد الخيوط متوازية في وضوح ، ولا طرفا الصراع يمثلان التناقض الاجتماعية بصورة محددة ومباشرة . وانما نحن لا نكاد نرى في ديكورات «السمسار» و«اطفال الذئاب» و«عمار يا مصر» اية معالم لقوى الشر التي تسحق الشخصية ، ولكن هذه المعالم بدلا من الحضور التقريري المباشر قد اختارت التخفي في النسيج العام للقصة حتى لنشعر بانفاسها تلفحنا دون ان نعثر على بصمات اصابعها او آثار اقدامها . ولعل هذا ما يباعد بين هذه القصص وبين ان تكون يوتوبيات او تحقيقات صحفية ، فهي لا تتنبأ ولا تسجل ، ولكنها تواكب لحظتنا الحضارية المعاصرة مواكبة دينامية عميقة ، شاهدة على الماضي وتومىء بالمستقبل .. ولكنها في شهادتها وإيماءاتها لا تهتف ولا تقرر وانما تجسد وتعمق وتكثف . على ذلك فان «النهاية المتفائلة» التي كانت كليشيها يختتم به كاتب اليوتوبيا قصصه و«النهاية القاتمة» التي كانت كليشها يختتم به كاتب التحقيق الصحفي قصصه ... لم تعد نهايات حتمية وحاسمة في أعمال الواقعية الجديدة ، فنحن نرثي ونبتسم لعبد التواب وحماره ، ونحن نشقى ونسعد لعمران وطفله القادم ، ونفرح

وناسى لعم ميهوب وعربته : نهايات اكثر «واقعية» مما كانت عليه نهايات الواقعية القديمة ، لانها تحمل في ثناياها جدلية الحياة وتكشف في انسانها عن أغواره العميقة . بل ان هذا «الجدل» بمعناه الفني الخصب يزاوج بين المدلول المباشر لمأساة عم ميهوب وازمة المجتمع الذي يعيش فيه منتقلا بكافة جوانبه الى مرحلة جديدة من مراحل تطوره . وقد اختار الكاتب بوعي نافذ لحظة «الانتقال» هذه بوجهيها الفردي والاجتماعي حتى يطلعنا على صورة مركبة من صور الحياة وابعادها المتنوعة لاعلى لقطة ممعنة في التبسيط المخل بقوانين الحياة وجوهرها الاعمق . ولقد اختار الكتاب الثلاثة «الريف» كأرضية للعمل الفني ، ولعله من الناحية الموضوعية البحتة أصلح المواد واغناها بأسرار مرحلة الانتقال ، حيث تحجب ادوات الزيف المتقنة الوجه الحقيقي للمدينة . وقد تم ذلك بغير ان يتحول الريف في أيديهم الى أنشودة رومانسية. والملاحظة الهامة الاخيرة على «الاتجاه الواقعي» الجديد ، القادر على المساهمة في تشكيل رؤيتنا الفنية المعاصرة هي انه يجمع بين اكثر من جيل ، ويأخذ عن اكثر من اتجاه . فالفريد فرج قد شارك يوما في تحريك «الموجة الجديدة» الواقعية عند بداية ظهورها ، وهو الى اليوم يشارك في تجديد شبابها الفني ، بينما نجد كاتبا آخر كصلاح الدين حافظ يدخل باب الفن القصصي بعد جيل كامل من بداية هذه الموجة ، ولكنه يؤثر الدخول مزودا بالرؤية الواقعية في اكثر تجسيداتها تعبيرا عن حياتنا الجديدة. ولقد ترتب على التحام الاجيال وتفاعلها ان الاسوار والحدود المقامة سلفا لما يسمى بالرومانسية الاشتراكية والواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية ، لم تجد لنفسها ما تقوم بتسويره وتحديده . فالنهاية المتفائلة في قصة «اطفال الذئاب» تشي بأن صاحبها اراد ان يكون واقعيا اشتراكيا ، ولكنها تشي في نفس الوقت بأن صاحبها قد اراد شيئا واراد الفن شيئا آخر ..

فالنسيج المكثف في مهارة ودقة طيلة القصة لا يؤدي بالضرورة الى هذه النهاية المصنوعة صنعا ، فلا ريب ان ليلة عامرة بالجنس يقضيها عمران مع زوجته لن تقضي مطلقا على مأساة الطفـــل والذئاب . وهي المأساة التي تتكامل وتؤدي دورها الفني عندما يقضم الكونستابل لحم الذئب ويهمس عمران لنفسه فيما يشبه المونولوج الداخلي لحنا جنائزيا على ابنه الذي تأكد له بشكل حاد انه مات . تعكس نهاية القصة اذن ـ على النحو الذي اراده لها مؤلفها وهو ان ينفذ عمران امر شيخ الخفراء بأن يذهب الى البيت لينسل طفلا جديدا ـ تعكس هذه النهاية صراعا مريرا بين المفهوم التقليدي للواقعية ، فالخاتمة التي شاءها سوريال عبد الملك تكاد تصرخ بكلمة المستقبل ، وبين المفهوم الجديد للواقعية الذي تبدى لنا في مقدرة الكاتب على اختيار التفاصيل والنموذج الانساني والحدث اختيارا حرا عميقا . ان التناقض بين النسيج الكلـي لقصة «الاطفال والذئاب» وبين نهايتها يعكس ضراوة الصراع بين القديم والجديد في أعماق الكاتب الواحد . ويؤكد ان الاسوار العتيقة تتهاوى ، ولكنها تترك آثارا ورواسب قبل اكتمال الحدود الجديدة .

الاتجاه التعبيري :

لم ينفرد الاتجاه الواقعي بمهمة التبشير بمجتمع جديد وعصر جديد ، وانما كانت الواقعية صوتا مباشرا في هذا الصدد عثر في نماذج الآداب الاشتراكية وفكرها على صياغة جاهزة عليـــه احتذاؤها والاقتداء بها وان لم اقل محاكاتها وتقليدها كما حدث في الاغلب الأعم . وكما كان الادب الروسي الكلاسيكي ملهمـــا لعيون الواقعية النقدية في ادبنا الحديث ، كذلـــك كان الادب

السوفييتي – وأدب جوركي على وجه الخصوص – ملهما لعيون الرومانسية الاشتراكية والواقعية الاشتراكية في هذا الادب .
على ان الفرق الهائل بين مستوى الادب الروسي الكلاسيكي الشامخ والادب السوفييتي الوليد قد انعكس بدوره على مستوى الادب المصري الواقعي الرائد في الثلاثينات ومستوى الادب الواقعي التقليدي في الاربعينات والخمسينات . فلقد كان الادب السوفييتي جنينا يحبو مع مولد الثورة الاشتراكية يعاني أهوال التجربة الاولى والواقع البكر . وكان الادب المصري لا يزال يتنفس في مجتمع برجوازي راسخ ومستقر ، حتى اذا جاءت الثورة كان عليها هي الاخرى ان تخلص معالمه من ملامح الاقطاع والملكية والاستعمار اي ان تدعم وجهه البرجوازي . وتلك هي المفارقة بين الادب «النموذج» الذي نقل عنه واقعيونا الاشتراكيون متناسين انه ادب يتنفس بناء المجتمع الاشتراكي ، وبين انهم يبدعون ادبا «واقعيا» في مجتمع الثورة البرجوازية . ولذلك كان ارتفاع النبرة في صوت الواقعية السوفييتية له ما يبرره ، بينما كان هذا الصوت المرتفع في واقعيتنا اغراقا في المثالية من حيث ارادها الكتّاب واقعية . غير ان ذلك كله لا ينفي ان الاتجاه الواقعي قام على نحو من الانحاء بمهمة التحضير والتبشير بمجتمع جديد ، ولكني اردت القول انه لم ينفرد باداء هذه المهمة، وانما كانت هناك تجارب طليعية ابدعتها جماعات صغيرة من الادباء والفنانين في الاربعينات ، شاركت هي الاخرى – على طريقتها الخاصة – في ادانة القديم والتنبؤ بالجديد . ولم تكن طريقتها الخاصة هذه ابداعا خالصا من التأثر بغيرها من الآداب الاجنبية ، فالحق ان حضارتنا الفنية بأسرها منذ نهايات القرن الماضي وبواكير القرن العشرين ، قد تأثرت بالحضارة الفنية في الغرب تأثرا بالغا وأصبح هذا التأثر المشروع عنصرا جوهريا من عناصرها . ولكن الاتجاه التجريبي في جيل الاربعينات برغم تأثره بكافكا وإليوت وسترندبرج كان اتجاها «تجريبيا» بمعنى ان

تجربة الخلق فيه تعتمد اساسا على ما تضيفه الذات المبدعة ، بعكس تجربة الخلق «الواقعي» حيث تعتمد اساسا على التأثير الخارجي . وقاد هذا الاتجاه خلقا ونقدا وتذوقا مجموعة صغيرة من الشباب المثقف غير المنعزل عن اضطراب مجتمعه بين القديم والجديد «المجهول» من امثال يوسف الشاروني وعباس احمد وإدوار الخراط وفتحي غانم وكامل زهيري ومجدي وهبة وبدر الديب ورمسيس يونان والبير قصيري وأنور كامل وجورج حنين . وقد اختلفت بينهم درجات التأثر والموهبة كما تنوعت ثقافاتهم ورؤاهم بحيث اننا لا نضع اسماءهم جنبا الى جنب الا من قبيل «التمايز» بينهم وبين أقرانهم ومجايليهم من ابناء الواقعية . فالحق انه في اللحظة التي يجتمعون فيها حول مائدة «التجريب» يتفرقون على التو انطلاقا من الفكرة التجريبية نفسها، فهي تطمح الى نوع من التفرد الموغل في الذاتية للدرجة التي يصعب معها تصنيفهم في خانة واحدة . وقد كانوا في مجموعهم ابناء ثقافة «تقدمية» تتطرف حينا وتعتدل احيانا ، ولكنها في جملتها تتبنى البصيرة التقدمية في رؤية الحركة الاجتماعية . وهي في الوقت نفسه — واخلاصا عميقا منها لراية التجريب في الفن — لم تحاول قط ان ترسم حدودا واضحة للمجتمع الجديد، لم ترسم اسوارا لمدينة فاضلة ولم تكتب تحقيقا صحفيا معتما مدعما بالوثائق المعادية للمجتمع القديم . وانما هي اكتفت — فكريا — بالاشارة الى ذلك «المجهول» في باطن الغيب الاجتماعي . وكانت معضلتها الفنية هي انها رفضت كافة الابنية الذوقية والجمالية المعاصرة لها رفضا شاملا ونهائيا . ولم يكن التأثر بكاتب عظيم مثل كافكا شيئا ميسورا لان الخامة الفنية التي شكلت رؤيته الخاصة في الابداع لا علاقة بينها وبين الخامة الفنية التي يتحتم على الفنان المصري أن يشكلها على نحو مغاير، وانما كانت المساهمة الحقيقية لكاتب مثل كافكا هي منهجه وروحه لا أسلوبه ومضمونه .

وكان التجريب يستوجب قدرا من الحرية يتيح للفنان اقصى حالات التفرد في الابداع ، وان تسبب من ناحية اخرى في ازعاج الذوق الفني بما يشبه الصدمة . ولقد تضمنت تجارب ذلك النفر من الطليعيين حقها في «التعدد» منذ اقرت منهجها التجريبي ، واشتمل هذا التعدد من زاوية رئيسية على مبدأ تقليب كافة وجهات النظر ورؤية الشيء الواحد من كافة جوانبه وانعدام اليقين او القطع او الحسم او الحتمية . لذلك خلت هذه التجارب في غالبيتها من «قانون الايمان» سواء كان قانونا سماويا او ارضيا ، وقد خلت بذلك من الثبات والسكونية والديمومة . وكان البديل للقانون بما يفيده من محدودية واستقرار ذلك «الحدس» و«التدفق» و«الصيرورة» التي تطالعنا بها الحياة بآفاقها الاكثر رحابة وعمقا من كل قانون جزئي موقوت وكل قانون كلي دائم .

وقد برز من بين ركام هذه التجارب ما تواضع النقاد على تسميته بالاتجاه التعبيري . وهو الاتجاه الذي ارتاده في وقت مبكر وبصورة من الصور الفنان يحيى حقي في مجموعته «دماء وطين» ، وجاء من بعده يوسف الشاروني الذي كتب في أواخر الاربعينات «ايام الرعب» و«الطريق الى المعتقل» و«دفاع منتصف الليل» ، وهي ثلاث من اروع ما كتب في باب القصة المصرية القصيرة على الاطلاق ، بل هي من الناحية التاريخية البحتة تعد صفحة جديدة ونقطة تحول في تاريخ قصتنا القصيرة . كانت هذه القصص الثلاثة «علامة طريق» بين مجموعة التجارب الطليعية التي ابدعها جيل يوسف الشاروني ، ذلك انها كانت فتحا للاتجاه التعبيري الذي لم يتح له مناخنا الحضاري فرصة تحوله الى تيار او حركة جماعية . وانقطع يحيى حقي او كاد ان ينقطع عن مواصلة الابداع القصصي حتى فاجأنا مع بداية عام ١٩٦١ بقصة «الفراش الشاغر» التي أعدها اعظم ما جادت به القريحة الخلاقة

المبدعة ليحيى حقي . وكذلك انقطع يوسف الشاروني او كاد ان ينقطع عن مواصلة «الاتجاه التعبيري» في القصة القصيرة حتى فاجانا مع بداية عام ١٩٦٣ بقصة «الزحام» التي أعدها امتدادا لمنهجه التجريبي قبل ذلك التاريخ بخمسة عشر عاما .

ويصف معجم بنجوين الفني الاتجاه التعبيري بقوله انه «البحث عن تعبيرية الاسلوب بواسطة المبالغات والتحريفات في الخط واللون ، وهو ايضا تخل متعمد عن النزعة الطبيعية الكامنة في التأثيرية من اجل أسلوب مبسط يحمل اثرا انفعاليا اكبر». ولذلك فاني ادرج أعمال كافكا تحت هذا الوصف العام في مجال الفنون التشكيلية ، بنفس القدر الذي يضع به كبار النقاد ومؤرخو الادب ، أعمال المسرحي السويدي سترندبرج . ولست ادري على وجه اليقين هل يشكل كافكا عنصرا هاما من عناصر الثقافة الفنية عند يحيى حقي ؟ وان كان التعاطف الواضح بين هذا الرائد وشباب الجيل الجديد من الطليعيين المصريين يشي بانفتاحه على أصول تجاربهم وجذورها الثقافية . ولكني بالنسبة ليوسف الشاروني على يقين تام من ثقافته الكافكاوية ، هو وبقية معاصريه من الجيل التجريبي في الاربعينات . ولكن كافكا وإليوت وسترندبرج وغيرهم لم يمثلوا امام يحيى حقي او يوسف الشاروني نموذجا ادبيا يحتذى ، وانما منهجا في التجربة الفنية وروحا للخلق الجمالي .

هكذا تبدو لي قصة «الفراش الشاغر» مثالا حيا عميق الدلالة على اتخاذ التعبيرية في ادب يحيى حقي منهجا في الابداع . انها ليست تطبيقا حرفيا لمقولة فلسفية جامدة في علم الجمال عند التعبيريين ، ولا هي محاكاة عابدة صامتة امام جلال التجربة الكافكاوية في الخلق الفني . وانما هي امتزاج مركب شديد التعقيد بين مواد أولية مصرية صميمة وتكوين فني يندرج تلقائيا في تراث التعبيريين الأصلاء . ولعل هذا الارتباط الديناميي العميق بين الشكل والمضمون هو الدافع الاول للدكتور لويس .

عوض أن يقدم هذه القصة عند نشرها للمرة الاولى بمجلة الكاتب (عدد أبريل ١٩٦١) بقوله : «السلبية ام الخبائث كلها ، هي التي تنحدر بضحيتها الى الحضيض ، انها عدوة المجتمع ، قاتلة لكرامة الانسان ، وإمالة رأس القارىء لحظة على الهوة ليدرك بشاعتها وقاية له من الوقوع فيها ، وإيقاظ لقدرته على المشاركة الانسانية وتبصير له بنعمة الجمال ، ما أحلى النفس في الهواء الطلق بعد الاختناق في الجحور المسمومة . وخير اداة لبلوغ هذا الغرض هو الرمز ، والادب العربي في تطوره الحديث ينبغي أن يألف كل الاساليب» . ولا أدري الى الان أكانت هذه الاسطر اعتذارا عن كاتب القصة ، ام كانت رهبة التجربة الجديدة . ولكني اقول انه بالرغم من ان «الفراش الشاغر» تعد في نظري اقوى ما جادت به قريحة يحيى حقي ، فانني اقول في الوقت نفسه انها ليست الا امتدادا اكثر تطورا لـ «قصة في سجن» و«ابو فودة» المنشورتين بمجموعته «دماء وطين» .

يعتمد الشكل في قصة «الفراش الشاغر» ـ كما هو الحال في القصتين المذكورتين ـ على التقاط الجزئيات المادية المحسوسة في أقدر لحظات تعبيرها عن الكليات المعنوية المجردة . فمن بين الدكاكين المتراصة في الشارع الصغير الضيق يبرز الكاتب الى ساحة الوجود الفني دكان بعينه لحانوتي «عموم قسم الإمامين» حيث تسكن قبالته على وجه الدقة هذه الاسرة الغريبة الاطوار من بين مئات الاسر المقيمة في الحي العتيق . ذاك دكان عجيب بمكانه بين الدكاكين المباركة التي تبيع خيرات الله ، وهذه أسرة عجيبة لا يعرف الجيران سرها بعد ان حيرتهم بين الرثاء لتعاستها والحسد على موفور رزقها . ويترك الفنان تجارة الموت بعد ان حدد جغرافيتها من موقع الاسرة فيأخذ في تفصيل مأساتها التي تنتهي في خاتمة المطاف بأحد نعوش الدكان القميء . اي ان تاجر الموت هو البداية والنهاية ، وما بينهما تقبع هذه الاسرة المسكينة،

او على وجه ادق يقيم نجمها اللامع الذي خبا مع الايام . يشرق النجم في سماء العائلة كبقية النجوم في جميع الاسر . واذا هو يستقبل اخفاقه النفسي الاول وهو بعد طفل حين ورث عن الدنيا ابا يكبر امه . وتحقق اخفاقه وتجسد في عجزه عن تكملة دراسته الجامعية في التجارة والآداب والحقوق . فكان لا بد له من عمل آخر يقيه شر البطالة ، ولا عمل لمن يعيش في بحبوحة سوى الزواج . وبعيدا عن قائمة الجيران والاقارب والمعارف اختار زوجته بنتا فقيرة لمستأجر اطيان يجيئهم كلما حل عليه دفع قسط من الاقساط . ولم تكن الفتاة عذراء فلقد سبق لها الزواج من آخر لم يهنأ بأسبوع العرس اذ مات ميتة ثار قديم . وفي ليلته الاولى مع هذه الفتاة الفقيرة الساذجة الخام كانت منيته : فقد اثبتت انها امراة ولا كل النساء ، استاذة في تفجير متعة الحس تفجيرا لم يثبت له ولم يثبت معه انه رجل كباقي الرجال. وبصقت عليه الفتاة الفقيرة الملتهبة ومضت . ولا يدري نجم العائلة سره الدامي «انه سليل أسرة كفت عن الاعطاء ، يريد كأسا ينهلها جرعة واحدة دون ان تلتصق بشفته كدودة العلق». وانتابه مرض لم يفصح عن كنهه الطب ، طالت قامته وازدادت نحافته وانحنى الى الامام قليلا «لم يجد الفتى بعدها لمتعته اشباعا ولا لجرحه لسانا يلعقه الا في أحضان تاجرات الهوى» . ووقع بصره مصادفة - او عمدا - على الدكان الكئيب أمام منزلهم والصبي الواقف على بابه يشيع الاموات كما يلهو الصغار من اقرانه مع الفتيات الصغيرات . وتوثقت عرى صداقة غريبة بين نجم العائلة وصبي الحانوتي قبل في نهايتها الغلام ان يصطحب النجم الى الجثث قبل دفنها . اي سر كامن فيه يدفعه الى مواجهة الموت هذه المواجهة الشاذة ؟ لم يتساءل الفنان هكذا ، وانما هو يلتقط من الجزئيات المادية المحسوسة اقدر لحظاتها تعبيرا عن هذا السؤال . وذات يوم ادرك الصبي ان النجم لا يستطيع فراقه «ورأى ابتسامته تزداد رقة ووداعة ، ونظرته

تعسيلا وجسده ارتخاء» فاخترق الاعماق المطوية على سرهـــا الابدي ، ببصيرة تاجر الموت ، ونفاذ الصبا الباكر ووضع كلتـا يديه على قشرة المأساة ينزعها بلا رفق . قال له : «سلم نفسك الي ان كنت حائرا بها ، لا تتدلل ولا تخف فداخل الدكان ظلام فيه نعش كبير يسعنا نحن الاثنين» . وقد تخلع القشرة ، ولكن الجذر الدموي الدفين يظل عالقا بتربته دافئا . فما ان تعرضه لبرودة الموت حتى يتخثر وينهار . هكذا انهدت قوى النجم وهو يزدرد ريقه شفقا بما قال الفتى عن «ميت اليوم» : عروس تعطرت في الحمام مع البلانة ثم أسلمت الروح ! وتوالى نباح الصـــــوت المتحشرج ، عن لونها ، وعن قبرها ، وتوالـــــى همس الوحش الرابض في أعماق الصبي «بشرط ان تقبل» . وتسلل في جوف الظلام شبحان ، فقد خبا النجم وسقط ، وكان سقوطه عظيما . ويختتم يحيى حقي «فاجعته» المروعة برسالة قادمة من المستشفى في الصباح تقول لأسرته ان نجمها قد هوى ليلا وان فراشـــه اصبح شاغرا ينتظر نزيلا جديدا . وكانت هذه الاسطر نهايـــة النهاية التي اطلعنا الفنان على جزء منها منذ البداية فقد رأينــــا سيارة «مرهقة الروح والجسد كحبلى اختنق داخلها جنينها ، غيرها يلد الحياة اما هي فتلد الموت» رأينا هذه السيارة تأتي كل شهر لتلفظ النجم النحيل المتقع الوجه الزائغ البصر والدائـــم التربص بمكر للحظة يسترد فيها حريته لينطلق يبحث عن عدو لئيم حطم روحه ووعيه ومنطقه ، رأينا هذا النجم يدفعه حارس يسيطر عليه . وبعد ساعتين ينزل الحارس وبرفقته النجم الذي يعود الى ركوب السيارة ، ولكنه اذا احتل مقعده فيها «اخـــذ يتوجع بخفوت ويئن انينا متقطعا مكتوما كأنه عائد من سفر طويل على ظهر دابة عرجاء فوجد فراشه المعهود ينتظره» . تلك هـــي نهاية ما قبل النهاية ، اما الرسالة القادمة من المستشفى تعلـــن موته فانها نهاية ما بعد النهاية . او ان كليهما نهاية واحدة لها

وجهان : احدهما في المقدمة ، والآخر عند الخاتمة . وهذا ما يشكل البناء التعبيري في قصة يحيى حقي : انه ليس مجموعة من نقلات الفلاش باك ، وانما هو يبني القصة من ذرات مشتتة هنا وهناك ، ولا تضيره المساحة الزمنية في شيء حتى ليبدأ من طفولة النجم الآفل حيث لم يكن يتلفظ باسم والده ويكتفي بأن يشير اليه بـ «هو» الى ان يتهاوى النجم في محيط بلا قرار . لا يلجأ الى الحلم او الذكريات ولا حتى الفلاش باك ليبرز هـذا «التراكم» الثقيل من الجزئيات المبعثرة لانه لا يروي ماضيـا بالذات .. بل هو يكشف الحياة في تكاملها ، في لحظاتها المتتابعة ولو صارت دهرا . في خطوطها التي تبدو من الخارج حشدا من المبالغات والتحريفات . ولكنها في بساطة اسلوبها تمنح اثـرا انفعاليا اكبر من اللقطة الفوتوغرافية ، المعقولة والطبيعية . ان المألوف والعادي في «الفراش الشاغر» يصبح غير مألوف وبعيدا عن الاعتياد . لا يحتفظ الفنان بالنسب التقليدية للزمان والمكان، وان احتفظ بإيقاع «الحياة» . هو بعيد كل البعد عن الواقعية ، ولكنه لا يستبدل بالواقع مجردات ، وانما هو يعيد ترتيب الواقع وتنسيقه بالصورة «التعبيرية» التي تؤدي اثرها الانفعالي الاكبر، من خلال اتساق الخطوط الابسط . لذلك كانت هذه الصورة تركيبية في غير تعقيد ، كثيفة بغير تجريد . وضمير الغائب هو سيد الموقف الدرامي ، من حوله ينسج الفنان بناءه القصصي . والبناء ليس «موقفا» بالمعنى الفني الدقيق ، وانما هو حدوتـة وشخصية ، اختلف تكوينهما عن الحدوتة والشخصية في التكوين الواقعي . وتلك هي الحافة الحرجة بين الواقعية والتجريدية ، لم يقف عليها بشجاعة ليرى الهوة سوى نفر قليل من ادبائنا في مقدمتهم يحيى حقي . واللغة في هذه الحال ترسـم صورة ولا تحلق شعرا او تهبط لارض الواقع ، هي جزء مـن النسيج لا يرتفع عليه ولا ينخفض عن مستواه . اي انها ليست اللغـة الشفيفة التي نعرفها في ظلال الرومانتيكية الوارفة ، وليست

كذلك لغة التراب الارضي الذي نسير فوقه ، وانما هي تلك اللغة الوسيطة التي لا تصوغ لنا اجنحة فوق السحاب ولا تجرفنا الى اعماق الهوة .

ولئن كانت قصة «الفراش الشاغر» عملا تعبيريا اصيلا ، فان قصة «الزحام» ليوسف الشاروني تهتدي بنفس المنهج في الخلق الفني ، ولكن اصالة الكاتب تشق لعمله طريقا خاصا . وضمير المتكلم ــ مرة ثانية ــ هو سيد الموقف الدرامي ، ينسج من جزئيات حياته اليومية ما ينوب عنه في تجسيد الازمة المعنوية . ولكن الكاتب يعتمد على الفلاش باك اعتمادا يكاد يكون كاملا في تقديم صور متتابعة يتراكم بعضها فوق بعض لتؤلف فيما بينها لوحة جديدة مقطوعة الصلة بالتفاصيل وثيقة الارتباط بها في آن واحد . فتحي عبد الرسول محصل وشاعر من قرية كوم غراب حيث امضى طفولته بين امسيات والده الشيخ ومريديه من المجاذيب وحلقات الذكر التي يقيمها . وكان لا بد له من النزوح الى القاهرة جريا وراء لقمة العيش . بهرت الطفل المدينة الكبيرة ، وبشق النفس وجد الاب عملا وسكنا من غرفة واحدة في بدروم . وماتت امه ذات يوم ، وتزوج الاب من جديد ، وكانت الزوجة فتاة صغيرة من بنات الجيران السفليين مثلهم . وحصل فتحي على الاعدادية وعين محصلا في الشركة بعد مناورات ، وفي اوقات الفراغ راح يؤلف اغاني الغرام الملتهب . ومات الاب وبقيت زوجته الصغيرة الجميلة . وبقي ايضا دكانه الصغير الذي اصرت الزوجة على بقائه والعمل فيه . كانت عواطف انثى ، وكان فتحي رجلا فالتقت ذكورته بانوثتها لقاء حميما مجنونا . ولكن سعيدا ابنها يقف حائلا بينهما ويتسبب في عراك دموي ينتهي بفتحي الى مستشفى الامراض العقلية . والطبيب يقبل كل يوم ومعه ضيف جديد ويشير نحوه قائلا : «هذا الرجل ما يزال ينتظر الاوتوبيس منذ ثلث قرن ، ما يزال واقفا ينتظر ، ينتظر مكانا له في

الزحمة» . ويوسف الشاروني كيحيى حقي لا يعمل حسابا للزمن فالقصة ليست موقفا محدد الزمان والمكان ، وانما هي تجربة تتخذ لنفسها حيزا طويلا وعريضا وعميقا من الزمان والمكان . وهو على خلاف يحيى حقي لا «يبرر» التنقل في أودية الزمان بالفلاش باك في حين ان صاحب «الفراش الشاغر» لا يهمه التبرير في تكثيف اقصوصته بأثقال الزمن ، ولكنه يختار من الزمان الداخلي للشخصية ما يلائم الزمان الخارجي للحدوتة ، فيفلت من بين يديه كل ما هو طارىء وعرضي وعابر وتبقى اللحظة الكاشفة التي تبرق كالشهاب ثم تسقط في اعماقنا لا تموت . اما يوسف الشاروني فيعثر في الفلاش باك على ما يشبه الاعتذار عن السرد المتواصل للتفاصيل الدقيقة . غير ان هذه التفاصيل بعينها هي التي تجسم ــ بكل ما فيها من مبالغات وتحريفات ــ اثرا انفعاليا اكبر منها بكثير . فقصة «الزحام» اذا قسنا مساحتها الفنية ــ مجازا ــ فان ما تعطيه يزيد حجمه على هذه المسافة اضعافا مضاعفة . ذلك ان الفنان اختار كل سنتيمتر في هذه المساحة ــ ان جاز التشبيه ــ بحذق بالغ حتى اننا نراه على سبيل المثال سنتيمترا مربعا او مسطحا ، ولكنه عند التلقي يستحيل داخلنا الى سنتيمتر مكعب . فالحيز المادي المحدود في «الزحام» يشع قدرا غير محدود من الظلال المعنوية . وكما انني ارفض التفسير النفسي لقصة «الفراش الشاغر» التي قد تهم علماء النفس في كثير او قليل ، فإني كذلك ارفض التفسير الرمزي لقصة «الزحام» . فليست المشكلة هي حاجتنا الى تأويل الزحام في الاتوبيس وشوارع القاهرة والشعور بالوحدة برغم ذلك ، ليست هذه مشكلتنا لان الفنان اختار منذ البداية هذا المنهج التعبيري الذي يأخذ عن الاتجاهات السابقة ــ وخصوصا الواقعية منها فكرة «النموذج البشري» و«الحدوتة» . ان الشخصية الفنية في «الزحام» ليست ديكورا رامزا الى ما هو أبعد منها ،

وانما هي «حالة» في ذاتها ونموذج واقعي مقصود في ذاته . وكذلك الحدوتة ليست مجموعة من الرموز والكنايات . وانما يكمن الفرق الهائل بين الواقعية والتعبيرية في عملية «التفريغ» التي يقوم بها الكاتب التعبيري للحواشي والذيول والابقاء على الخط الخارجي بكل تفاصيله حتى لا يتحول الى كاريكاتور . وأكاد اقول انه اذا كانت الواقعية تصويرا بالريشة فان التعبيرية هي رسم بالقلم الرصاص . على ان الخط الخارجي في الاتجاه التعبيري لا يقتصر على «تحديد» المسافات والمساحات ، وانما هو بغير ان يكون كاريكاتورا «يبالغ» في هذا التحديد وينحرف به بما يتلاءم مع رؤيا الفنان الخاصة . هكذا كان يوسف الشاروني حريصا غاية الحرص على هذه الخطوط الخارجية في حياة «فتحي عبد الرسول» وهكذا ايضا كان يحيى حقي حاذقا بالغ الحذق في رسم هذه الخطوط التي تشكل «نجم العائلة» وقد حددت هذه الخطوط في قصتيهما المسافات والمساحات ، ولكنها غيرت من الاحجام والأوزان بما يؤدي الى جنون الشخصيتين . وليست هذه النهاية مجرد مصادفة في القصتين ، لان الجنون في ذاته هو التجسيد الاوفى لكل مبالغة وتحريف في الخط الخارجي لحياة النموذج البشري . وهو ليس كاريكاتورا حتى نضحك او نسخر ، وانما هو أعمق أعماق المأساة الانسانية التي ارتادها كافكا في الاطار التعبيري عندما حول أبطاله الى صراصير ومجانين وموتى يتكلمون . فالخاتمة التراجيدية في قصتي يحيى حقي والشاروني ليست مجرد «نهاية قاتمة» كما هو الحال في الادب الواقعي، انها جزء لا ينفصل عن النسيج التعبيري الذي يؤدي بالضرورة الى «المأساة» ولا اقول النهاية الحزينة . ان القصة التعبيرية لا تعرف النهاية السعيدة ابدا ، بل هي لا تعرف «النهاية» على الاطلاق ، لان نهايتها هي البداية وكلتاهما وجهان لعملة واحدة هي التراجيديا الانسانية في عصرنا الحديث .

الاتجاه التجريدي :

كانت التعبيرية عند ظهورها في الاربعينات «موجة جديدة» لم تتهيأ لها اسباب الرسوخ والاستقرار ، وعندما ظهرت من جديد في قصة ليحيى حقي وفي ثلاث قصص او اربع ليوسف الشاروني وبعض محاولات الادباء الشبان ، لم تعد كموجة جديدة ، وانما عادت عنصرا من عناصر المناخ الجديد للقصة المصرية القصيرة . ذلك ان الموجة الجديدة الحقيقية الان ومنذ سنوات قليلة مضت، هي موجة القصة التجريدية كما احب ان اسميها مستبعدا الى حين لفظة «التجريبية» و«الطليعيه» لاعتقادي انها لفظة تبلغ من التعميم درجة لا تسمح بتحديد الاتجاه . ومنذ البداية أحب ان اقول بأن الاتجاه التجريدي في مصر والبلدان العربية ليس مجرد امتداد لمحاولات الرمزيين والتعبيريين والسورياليين في الاربعينات ، وانما هو — فوق هذا — تأثر بأشكال التعبير الاوربية الحديثة ومعايشة لمأساة — او مآسي — العصر الذي نعيش فيه وانعكاسها الحتمي على قضايانا ومآسينا الخاصة . أي ان الاتجاه التجريدي — كالاتجاه التعبيري والواقعي والرومانسي والكلاسيكي — في آدابنا العربية ، ما يزال يؤكد استلهامنا لفنون الغربيين في نطاق الشكل ، ولكنه يؤكد من ناحية اخرى قدرتنا على تطويع هذا الشكل لتجاربنا المحلية ، كما يؤكد من ناحية ثالثة ان هناك سمات خاصة بالعصر الذي نستظل به جميعا شرقا وغربا ، شمالا وجنوبا ، تنعكس بلا ريب على أدوات التعبير هنا وهناك .

والاتجاه التجريدي ليس تطرفا بالواقع ومبالغة فيه وتحريفا له ، فتلك كلها صفات الاتجاه التعبيري الذي يميل بطبعه الى التلبس بالواقع ومشابهته او موازاته الى غير ذلك من اللعب التعبيرية . وكذلك ليس التجريد خطوطا خارجية خلت من

التفاصيل فهذا شأن الكاريكاتور او الاتجاه التعبيري . وانما التجريد ـ وهذه نقطة هامة فيما اعتقد ـ مرحلة كاملة في تطور الفن أثمرتها رؤيا جديدة للعصر ، هو في كلمة انفصال مجازي عن الواقع بكافة نسبه ورسومه البيانية وإحصائياته ، ولكنه في الوقت نفسه احشاء هذا الواقع واغواره البعيدة مهما لجأ الى تفتيت وحدة القياس التقليدية أو ما يسمونه في الجغرافيا بمقياس الرسم ومهما لجأ الى تهشيم الهارموني الكلاسيكي وما يستتبعه من حتمية تغيير الايقاع . والتجريد كمرحلة في تاريخ الفن ـ لا كاتجاه فحسب ـ يفتني بمختلف الاتجاهات ، فهناك التجريد الكلاسيكي ببنائه الهندسي الصارم، وهناك التجريد الرومانسي بالوانه البهيجة والقاتمة وتموجاتها الدافقة اللامبالية ، وهناك التجريد الواقعي بخطوطه الكثيفة وتكويناته القريبة من الذاكرة الواعية .. الى غير ذلك من اتجاهات التجريد المعاصرة في الفن التشكيلي والادب والموسيقى . فما يسمى بالعبث او اللامعقول او اللامسرح والرواية المضادة والقصيدة النثرية هي المرادف الادبي للجمال التجريدي . ومع هذا فتحت هذه اللافتات العامة يختلف المسرح ككل عن الرواية ككل ، ويختلف المسرحيون فيما بينهم والروائيون فيما بينهم . وقد يلتقي الشاعر مع الكاتب المسرحي لقاء لا يتوافر بين شاعرين او كاتبين مسرحيين . وهكذا فالتجريد الاصيل من الخصوبة والتنوع بحيث انه لا يشكل اتجاها واحدا ، وانما هو مرحلة كاملة في تاريخ الآداب والفنون ، تتعدد اتجاهاتها ، وهو رؤيا كاملة للعصر تتعدد زواياها .

واذا كانت التعبيرية اشبه بكابوس متصل لا يفيق منه المتلقي للعمل الفني حتى بعد انهائه من عملية التذوق فان التجريد لا يتخذ هذا الموقف من الحياة المعاصرة ، لا يقدم لها من صوره ذلك «النجاتيف» الذي اجادت التعبيرية صناعته ، وانما يقدم صورة فقدت ملامحها وتفاصيلها وامست الى اللون الباهت او الشفاف

أقرب منها الى التحديدات الواضحة . ومن اسوأ الامـــور ان نستقبل الاتجاه التجريدي في ادبنا العربي بقولنا انه بعيد عن مشكلاتنا او هو لا يعبر عنها لانه ولد في حضارة معقدة بطبيعتها هى الحضارة الغربية . ان هذا القول السيء يغفل كما قلت ان مجتمعنا من الاتساع وتعدد الجوانب بحيث تعبر عنه الواقعية والتجريدية وربما الرومانسية والكلاسيكية في وقت واحد . ان مجتمعنا بالغ التعقيد سواء في مستوياته الحضارية المختلفة او في طبيعة الحياة التي يواجهها . ولعل مأساتنا في الهزيمة الاخيرة هي أبلغ تعبير مباشر عن تعقيدات حياتنا فهي تلخص بعمق دام خطر التحدي الذي نعيشه فيواجهه البعض ويهرب آخرون . انه ليس تحديا من اسرائيل بقدر ما هو تحد من الحياة والعصر. ولقد كانت نظرتنا السطحية لمجتمع ما قبل ٥ يونيو هي التـــي تحجب عنا الرؤية الصحيحة ، والتي لو كنا امتلكنا ناصيتهـــا حينذاك لرأينا الهول قبل وقوعه .

وعلينا ان نعترف بأن ثمة مسافة بين الاجيال تخلق ما ندعوه احيانا بتعذر الفهم لكل ما هو جديد . وما زلت اذكر الصدمـــة الهائلة التي واجهت رواد مسرح الجيب في ليلة افتتاحه وهـو يعرض «لعبة النهاية» وقد اصبح الان بيكت ويونيسكو ـ فـــي مصر والعالم العربي لا في اوربا وحدها ـ من الكتّاب الواضحين واحيانا الشعبيين واحيانا الكلاسيكيين . وتلك هي سمـــة الانتقال من عصر الى آخر ، فالموجة الجديدة تصدم دائما ولكنها لا تلبث ان تستقر وتتحول الى دنيا التراث المعتمـد . ولا زلت اذكر ان نجيب محفوظ قد احتار في قراءة احدى روايات آلان روب جرييه وهي اكثر وضوحا ـ ان جاز التشبيه ـ مما يكتبه نجيب الان . ولقد روى الدكتور لويس عوض في احدى ندوات جمعية الادباء ان طه حسين قد تندر بشعر بلوتلاند عند ظهوره عام ١٩٤٧ وبعد هذا الديوان ـ وقد كان افتتاحية الشعر الجديد

في بلادنا — نمطا كلاسيكيا من انماط التعبير الشعري الحديث . ولعلنا نذكر كيف قوبلت مسرحية «اهل الكهف» لتوفيق الحكيم بدهشة شديدة اقرب الى الصدمة . فالمسافة النفسية بين الاجيال هي التي تصوغ ما ندعوه يتعذر الفهم للموجات الجديدة، والتغيرات الحضارية المعقدة والمذهلة هي التي تحتم ظهور هذه الموجات بكل ما تصيبنا به من صدمات وتمزقات نعاني منها زمنا طويلا . ولا ريب اننا نعاني نحن المصريين — والعرب بشكل عام — مرحلة من اخطر مراحل تاريخنا الحضاري بآلامها وصراعها وتمزقاتها . وهي تمزقات اكثر تركيبا من تمزقات الانسان الغربي الحديث ، لان مرحلتنا الحضارية اكثر تخلفا وطموحنا اكثر تقدما. . وركب الحضارة الانسانية كوحش طيبة الاسطوري رابض على ابواب المدينة يلقي علينا سؤاله الملغز وما يزال يرتقب الاجابة التي تصرعه وتنقذ المدينة من أهواله . ووحش طيبة المعاصر هو التقدم العلمي ومعدل سرعته الرهيب . وتنعكس روح العصر علينا فتوجز شكلا ومضمونا قسمات هذا العصر ومتناقضاته وصراعات القوى الاجتماعية والعقلية والنفسية فيه. ان مجتمعنا المصري — والعربي بشكل عام — يعيش تمزقا عميقا غائرا في كيانه لا يقل عنفا وضراوة — ان لم يزد — عن تمزق المجتمع الفرنسي والاوربي بشكل عام ابان الحرب العالمية الثانية. أن عالمنا العربي في مجموعه يحيا اليوم ويتنفس في مازق تاريخي لا يحسد عليه . وربما كانت خيانة لروح الانسان قبل روح الفن اذا طالبنا الفنان ان يباعد بينه وبين ما يسميه البعض غموضا وتعقيدا وإبهاما ، لان «التجريب» هو المنهج الفني القادر على مشاركتنا المازق التاريخي بكل تعقيداته وغموضه وإبهامه . وليس التجريد الا احدى هذه المحاولات التجريبية التي تستمد أصالتها من صميم حياتنا المعقدة وجوهر أزمتنا المبهم .

ولقد كان التجريد في معجم النقاد الى وقت قريب — وربما لا يزال — تعبيرا يقصد به اتهام العمل الفني باولوية الفكرة

«المجردة» على النسيج البشري والواقعي للحياة . ومن البديهي انني استخدم التعبير هنا استخداما مغايرا ، بل ان استخدامي له يستبعد تماما هذه الاعمال التي دعاها البعض حينا بالوجودية وحينا آخر بالميتافيزيقية وحينا ثالثا بالفكرية او المجردة كأعمال سارتر وكامي ودي بوفوار . ان التجريد في الفن ليس تجريدا للفكر عن الحياة ، ليس ألعوبة ذهنية ملغزة، وانما هو احد أشكال الصلة بين الفن والواقع .. ذلك ان اي اتجاه فني هو صورة العلاقة بين الفن والواقع . وسوف يذكر تاريخ القصة المصرية القصيرة ان جيل الستينات من الشباب الادبي في مصر كان يمتلك من الشجاعة قدرا واجه به التحدي الرابض في وحش طيبة الاسطوري على ابواب مدينتنا ، وأن هذا الشباب بصوابه وأخطائه جرؤ على اتخاذ التجريب روحا لفنه فكان بحق طليعة الادب المصري الحديث حتى حينما استطاع ان يجند من الجيل السابق عليه موهبة كبيرة كموهبة نجيب محفوظ ظل هو القائد لحركة التجريب المعاصرة في الادب والفن . ان التجارب الشجاعة في مجال القصة القصيرة لأحمد هاشم الشريف ويحيى الطاهر عبد الله ومحمد حافظ رجب وابراهيم أصلان وعبد الحكيم قاسم وجميل عطية وابراهيم منصور ومحمد البساطي ومحمد ابراهيم مبروك وبهاء طاهر وغيرهم هي الظاهرة الادبية التي تشكل في جملتها «موجة جديدة» في ادبنا الحديث ، تتنوع روافدها وتختلف مصادر اصالتها وتتباين تياراتها بين المحافظة والأعتدال والتطرف .

والمفارقة غير المقصودة ولكنها ذات الدلالة في الاتجاه التجريدي الممثل في هذه المجموعة ان احدث كتابه سنا يميل الى المحافظة ، كما يتضح لنا في قصة «الخيوط» لمحمد جبريل ، بينما يميل اكبر كتابه الى التطرف ، كما هو الحال في قصة «تحت المظلة» لنجيب محفوظ . وتقف قصة «الصعود والهبوط»

لنعيم عطية ـ كسن مؤلفها ـ موقفا وسطا اقرب الى الاعتدال ولكن ثلاثتهم ينضوون بصورة او بأخرى تحت لواء التجريد في القصة القصيرة .

ويتجاذب قصة «الخيوط» خطان احدهما واقعي والآخــر نفسي ، ولكنهما معا يصوغان تجربة تجريدية «محافظة» . فتاة صغيرة تخضع لاوامر زوجة الاب فتذهب الى المصنــع لتعمل ، وترفض الخضوع للمرأة الغريبة عن أمها فلا تعود من المصنع الى المنزل . ويتقاطع طريقها الى بيت جدتها مع طريق الرجل فتختار الرجل مهما تورمت كرامة الاب او ذبحت . ولكن الطريق الــذي بدأته لا ينتهي ، انه ممتد في الطفلة التي اتى بها الرجل مـــن الشارع لا ام لها ولا اب ، وجبينها ملتهب بالحمى ، وهو يتكوم امام الكوخ كتمثال . والوجه المحافظ في قصة «الخيوط» ان صاحبها حاول ان يستعير من «الحدوتة» عمودها الفقري ولـــم يجرؤ على تحطيم هيكلها العظمي تحطيما يتسق مع البناء التجريدي للأقصوصة . لقد استخدم ـ في اقامة هذا البناء ـ الازمنة الثلاثة بغير اللجوء الى المونولوج الداخلي او الفلاش باك وانمـــا بتقطيع الحدث بمكانه وزمانه وتداخلهما . اي ان القصة لا تتمتع بوحدة زمانية او مكانية ، وتلك اولى درجات الانفصال المجازي عن الواقع بنسبه المألوفة ومواصفاته المتعارف عليها . ولا شك ان هذا الاسلوب لا يحتمل تسلسلا منطقيا للزمان كما هو الحال في الحدوتة الواقعية التي ارادها محمد جبريل وافلتت منه ـ لحسن الحظ ـ بالرغم منه . ارادها جبريل ليحول دون الاغراق فــي الغموض او رعبا من هذا الأتهام . وافلتت منه لان معايير العمل الفني الاصيل تفرض نفسها من داخله ، فقد تحولت القصة ـ في اثناء البناء ـ الى موقف «مركب» من جزئيات تنطلق بدورها من وحدات ممعنة في البساطة تستدرج القارىء بعدئذ الى «وحدة» ممعنة في التركيب . هكذا بدأنا مع الكاتب رحلتنا برفقة فتاة هربت من بيت ابيها وزوجته ذات الجسد الشحمـــي والثديين

الممتلئين والعينين المصبوغتين بالكحل . ولا يحاول الفنان مطلقا ان «يروي» لنا «قصة» اليتم الذي عاشته الفتاة بموت امها او طلاقها ، فهذه كلها تفاصيل يستغني عنها تماما وهو بإزاء ذلك التوازي المحكم بين الخيوط التي تبدو لأول وهلة معقدة غايــــة التعقيد في حين انها لا تحتاج الا الى معاناة الرؤية الخاصة بها . حينئذ تتوازى الخيوط ولا تتعارض او تتعقد . فالفتاة الصغيرة الجديدة التي اتى بها عبده سلامة ليست الا صورة جديدة مـــن ضياع فوقية التي كلما ساءلت نفسها الى اين اجابت بلا تردد : «الى الشيطان ، انه رجلي» وهما معا الطرف المقابـــــل للأب وزوجته : لقد تلاقت الابنة المهجورة وعشيقها الدميم علـــــى ناصية اللحظة الجهنمية التي يحياها كل اب يفقد ابنته بين ذراعي امراة جديدة ، شحمية ومكحلة . وتلاقت الابنة المهجورة وعشيقها الدميم لقاء ابديا على اعتاب اللحظة المريرة التي يجتازها طريدان قديمان برفقة طريد ثالث جديد .

والسرد في قصة «الخيوط» نوع من الحوار او يقترب منه، والحوار بدوره نوع من الشعر ، فاللحظات النفسية الغائرة في اعماق فوقية تتشابك رفضا وقبولا ويتنازعها قول الام «سأزوجك ابن السلطان» فتجد امامها شفتين غليظتين وعينين ضيقتين وانف واسع الفتحتين ، وتذوب مقاومتها في عناده وابتسامة هادئة لا تفارق شفتيه . وكذلك الاب يرى فوقية مؤدبة ولطيفة «وتناديك بابا فتفيض النفس بالنشوة والمتعة وسم اللسان يصعد بالقيء الى فمك ، لكنك بالفم تقبله والحقيقة ضباب» وتلك هي رؤيــا محمد جبريل التي افضى بها الينا فيما يشبه السر والاعتـــــذار للبشرية كلها ، ان الحقيقة «ضباب» سواء نطق بها اب يتمرغ في جسد من الشحم ، او قالها رجل التقط ابنته من طريق تقاطع مع طريقها، لا يعرف لها ابا ولا اما ، ويتكوم خارج كوخه كالتمثال في انتظار يوم يجيء بطعام ودواء للجبين الملتهب .

ويتفق نعيم عطية مع محمد جبريل في ان قصته «الصعود والهبوط» هي موقف مركب لا صورة ولا حدوتة ، وأن علاقة الرجل بالمرأة هي المنظور الذي يقرأ به طلاسم هذا الوجود ، ويتفق معه اخيرا في تسويد الحوار على السرد بالرغم من أن السرد لا يرتفع على الحوار ولا يحدث العكس . ولكنهما – نعيم وجبريل – يعودان فيختلفان ، فالخيوط تهشيم لوحدة الزمان والمكان ولا تلجأ الى الفلاش باك ، اما الصعود والهبوط فتحتفظ بهاتين الأداتين من أدوات التعبير . وتلجأ «الخيوط» الى ذرات الواقع لتبني منها واقعا جديدا ، اما «الصعود والهبوط» فتلجأ الى الفلاش باك والفنتازيا لتبني هذا الواقع .

القصة في «الصعود والهبوط» ليست صورة ولا حدوتة ، بل هي اكثر جراة من «الخيوط» في تخليها الكامل عن الحدوتة ورواسبها الملتوية والمتخفية . وبهذا التخلي عن أسلوب الحدوتة يتبلور بناء القصة «كموقف» تبلورا غاية في التحديد . فصوت الاستغاثة الذي جذب انتباه زيد عند الفجر لم يكن الا تكأة فنية – ولا اقول مناسبة – لهذا الحوار بين الرجل والمرأة ، هو الحوار الازلي بين كل رجل وكل امرأة ، وهو من ناحية اخرى يؤدي الى هذا المصير الذي آلت اليه العلاقة بينهما : بعد ان كان أملها الوحيد في هذه الحياة ان ينقذها من الموت ، عاشت هي لتتركه هو يغالب اليأس بلا جدوى ، فما أن انتهت من استخدامه كطوق للنجاة حتى قذفته بحذاء قديم وهو يهوي الى اللجة ويختفي تحتها . ويغلب الحوار على قصة نعيم عطية بصورة حاسمة ، لان السرد في جوهره يغري بالحدوتة ، اما الحوار فيغري بالموقف . ولذلك قلما يصادفنا السرد في «الصعود والهبوط» الا في توظيف الفنان للفلاش باك توظيفا جديدا يدعم الموقف اكثر فأكثر . انه يحتاج الى الذكريات كما يرى المرء صورة وجهه في الماء المتموج ، لا كما يراها في مرآة مصقولة .

فهو يذكر حياته بين أمه وأخته وعمتيه العانستين ، ثم يذكر لقاءه بسناء التي خدعته مع صديقه راسبوتين فأخذ أنبوبة كبيرة من الحبوب المنومة حتى تصورت صاحبة البيت انه قد انتحر عجزا عن سداد قيمة الايجار . هو يرى كل ذلك في وجه المراة التي تغرق تحت نافذته وتستغيث به ولا بد له من النزول لمساعدتها وانقاذها . الذكريات اذن ليست — في الصعود والهبوط — قالبا تعبيريا تعرفنا عليه في القصة الرومانتيكية ، وانما هي تدعيم «للموقف» وتطوير له ، هي تدعيم يسوغ مسارعته الى انقاذ المراة ، وتطوير يؤدي الى تأكيد المقدمة التي حفرتها الذكريات ، فالمراة التي انقذها من الغرق هي نفسها التي اغرقته !! ليست هذه «مفارقة» تقع كثيرا في «الحياة» اليومية لان البناء القصصي كما قلت بناء فانتازي يعتمد على الخارق وغير المألوف ، وهي ايضا ليست مفارقة موبسانية ، لان البناء القصصي لا يعتمد على الحبكة الكلاسيكية والمفاجاة المصنوعة . وانما «تسيل» المفارقة في البناء التجريدي الذي شيده نعيم عطية في قصته سيولة تلقائية ومقصودة في آن ، هي تلقائية في جزئياتها المنثورة هنا وهناك ، وهي مقصودة في هيكلها العام واتجاهها الشامل . فالحوار يهدر مع التيار الغالب والمراة على اعتاب الاربعين تصرخ «النجدة . انا أشد النساء عزلة في العالم . رأيت رجالا كثيرين. وها هي دموعهم طوفان يجرفني» وهي تتساءل في حذر — وكأنها تخطو في طوفان من الدم — عما اذا كان من السهل ان تحب امراة مثلها ام انها — كما يقولون — تأكل الرجال لحما وترميهم عظما . ويحجم الرجل عن مد يده اليها ، بكل ما تعنيه الحركة من دلالات ، ليعيد الى خيالها السؤال من جديد : ولماذا يخافون منك يا امراة ؟ وكأنها تستدرك — او تتحفظ — حقوقا تنازلت عنها فلم تسأله عن مهنته ولا عن سيارته ولا عن رصيده بالبنك، وهي في حقيقة الامر تذكره بهذه كلها حتى اذا اتم انقاذها كانت

هذه الاشياء اول ما تنطق به : سألته عن جهاز التكييف وراحت تتزين وهو معلق على جدار بين الحياة والموت . وعندما تدهور صوته تدهورا لا شك فيه ونادى الصوت المدحور : «ايتها المرأة» كان ردها على الطرف المقابل من التدهور ، قويا صارما يستنكر: «متى ستكفون عن معاملة النساء معاملة الماشيـــة ؟» وتناولت الحذاء القديم ، ولكن قواه كانت بطبيعتها قد انهارت وسقط في الهوة التي بلا قرار . وهذا ما اقصده بسيولة المفارقة فـــي جزئيات الأقصوصة وفي تضاعيفها وبين ثناياها حتى اذا اكتمل البناء باح بسره المكنون : فالمرأة في بدايـــة المشهد ـ وعنيت الموقف ـ هي التي تفرق فاذا انجز ضعفها الغلبة بأن خلصهـا الرجل من الموت ، انتهى المشهد ـ ومرة اخرى عنيت الموقف ـ بإغراق الرجل . وهي خاتمة «فانتازية» تتسق مع بقية البنـاء الأسطوري ، وتتفق مع القول بان التجريد في القصة لا ينهيها بالتعاسة او السعادة .. وانما بهذا القلق الممض او «الضباب» كما قال محمد جبريل . فالقصة ليست «كابوسا» كما هو الحال في الاتجاه التعبيري ، ولكنها «تكوين» يعتمـــد على الخطوط المتوازية كما نلحظ في قصة «الخيوط» او الخطوط المتعارضـة كما نلحظ في قصة «الصعود والهبوط» . ولست بحاجة الــى القول بأن المرأة والرجل في مثل هذه القصة أقرب الى الظلال التي قد تعكسها اغصان شجرة فتبدو لنا بشرا . او هي اقرب الى الحائط القديم المتهرىء الالوان والطلاء فتبدو مراغاته أشباحا وغيلانا . لست بحاجة الى القول بأن الرجل والمرأة في قصة نعيم عطية ـ كما هو الامر في قصة محمد جبريل ـ مجرد «منظور» يلهمنا الرؤيا : عالمنا غارق الى اذنيه متسلق الى أذنيه مقنّع الى أذنيه ، هو «الزيف» بكامله ، والحقيقة ضائعة بسرها الابدي في لجة القاع . هكذا شيد الفنان قصته وفق تركيب ذهني بغـير تبسيط واقعي ، ولكن الرمز والواقع يعيشان جنبا الى جنب في وحدة واحدة لا يرتفع فيها الحوار على السرد ولا اللغة علـــى

الشخصيات ويحتل الحوار مركز الصدارة لان الحس الدرامي هو الحس الرئيسي . وبينما يحتفظ النسيج بوحدة الزمان والمكان لا يلتفت لحظة واحدة الى ما يسمى في الاتجاه التقليدي بوحدة الموضوع .

وتبلغ التجريدية ذروتها العليا في قصة «تحت المظلة» لنجيب محفوظ . ونحن نستطيع ان نتلمس بذور الاتجاه التجريدي في ادب نجيب محفوظ منذ ان اختتم مرحلته الواقعية الاجتماعية التاريخية في ثلاثية «بين القصرين» . ولكن هذه البذور التي قد نصادفها على نحو ما في«اولاد حارتنا» او «الطريق» او «الشحاذ» هي أقرب ما تكون الى التجريد الفكري او الميتافيزيقي الـــذي اشرت اليه في أعمال سارتر وكامي ودي بوفوار . اي انـــه التجريد الذي يصوغ «قضية»فكرية مجردة بطبيعتها . اما قصة «تحت المظلة» فتختلف في تصوري عن كافـــة اعمال نجيب محفوظ ، الطويلة والقصيرة ، اذا استثنينا هذه البذور التـــي أثمرت شيئا بعيدا كل البعد عن الاصل القديم . في «تحت المظلة» يستلهم الفنان السيناريو السينمائي في عملية البناء : المشاهد المتقطعة وان تسلسلت فيإطار مشترك من الشخصيات والاحداث والمواقف . فأولئك الذين يقفون تحت المظلة خوفـــا من الرذاذ المتساقط او انتظارا لأتوبيس قادم ، لا علاقة بينهم وبين مـــا يجري أمامهم . هكذا تبدو الامور للحظة الاولى ، وما يجـــري أمامهم لا يدع لهم فرصة المشاركة الا بالتأمل والدهشة . فاللص المطارد يتحلق حوله المطاردون يصفقون له وهـو يرقص عاريا ، والشرطي يقف بلا حراك . والسيارتان المسرعتان تصطدمـــــان وتحترقان ، ويخرج رجل وامرأة من احدى العمارات فيخلعان ملابسهما ويمارسان الحب فوق احـــدى الجثث المحترقة ، والشرطي يقف بلا حراك . ويبني العمال قبرا عظيما يضم الحطام ويتربع فوق القبر رجل يرتدي روب القضاء ويشتعل الشجار

بين الخواجات والبدو «واشتد كل شيء وبلغ غايته ، القتـــل والرقص والحب والموت والرعد والمطر» والشرطي ما يزال واقفا بلا حراك ، حتى اذا اقبل ذلك الرجل الذي ظنـــه الناس تحت المظلة انه مخرج الفيلم وتدحرج الراس الدامي عند قدميه صاح: «برافو برافو» ووجه منظاره الى رجل وامــراة يمارسان الحب ونصحهما بتغيير الاوضاع حتى لا يتسرب اليهما الملل . ولكن ، حتى هذا الرجل الغريب يتلاشى وكأنه لم يكن، يبدو عليه الضعف والخور فجأة ويزول . واخيرا يتحرك الشرطي حركته الوحيدة فلا يعنيه الراس الدامي المبتور من الرقبة والمنحدر اسفـــل الرصيف بقدر ما تعنيه «بطاقات» اولئك الفضوليين تحت المظلة الذين لا يكفون عن الاسئلة وعن مناداته . وسواء أثبتوا هوياتهم او لم يثبتوها فلا شك انهم «مجتمعون» هنا لأمر ما ، مهما ادعوا جميعا انهم لا يعرفون بعضهم بعضا ، وانما هم مجتمعون على اية حال . والاجتماع على هذا النحو يقتضي من الشرطي ان يتحرك ، ان يتراجع خطوتين الى الوراء ويسدد بندقيته الى صدورهـــم ويطلق النار بسرعة وإحكام . وكانت هذه الخاتمة هي العلاقـــة الوحيدة التي تربطهم ببقية المشاهد التي تجري امامهم ، فلقـــد تجاوزوا حقهم في الوقوف تحت المظلة خوفا من البلل او انتظارا لأوتوبيس ، وراحوا يتأملون ويدهشون .

لقد عمد نجيب محفوظ الى عملية «مونتاج» للامنطقي وغير المنسجم بحيث يبدو اللامنطـق هو المنطق ، وغير الحقيقي هـــو الحقيقة ، والتمثيل هو الواقع . ولعلنا نلحظ ان الفنان قـــد استخدم البنية الموسيقية في تقطيع المشاهد بلازمة محددة هي تساؤل الواقفين تحت المظلة عما اذا كان الذي يرونه فيلمــــا سينمائيا «وإلا فهو الجنون» ووقوف الشرطي بعيدا بلا حراك . هذه هي اللازمة الموسيقية التي كررها الفنان فيما يشبه الحوار بين كل مشهد وآخر ، ولم يكن حوارا وان بدأ على هيئة تعليقات متناثرة . وعندما افترض الواقفون تحت المظلة ان ما يرونه هـــو

الواقع تحرك الشرطي حركته اليتيمة وفصل رؤوسهم عن اجسادهم . ومن المفيد القول بأن «العلاقات» داخل القصة لا ترمز الى اشياء خارجها على الاطلاق ، فليس المقصود باللص العاري الراقص ، ومن يمارسون الحب عرايا في الطريق العام فوق جثث الموتى وقبورهم ، ومن يقف في روب القضاء او يبدو كمخرج ومعارك البدو والخواجات .. ليس المقصود من هذه «العلاقات» جميعها ان ترمز الى اشياء بعينها خارج القصة في الواقع المرئي والمألوف . وانما يستهدف الفنان تجسيم «الفوضى المخيفة» و«المناخ الدموي» الذي يعيشه عالمنا المعاصر في كل مستوياته التي تبدأ من الشرطي الذي لا يبالي الا بأن يجعل من هذه الفوضى نظاما ومن دماء الرؤوس المقطوعة قانونا الى الشرطي الذي يشعر بأن المظليين تجاوزوا حدودهم فسموا الاشياء باسمائها وقالوا ان هذه فوضى وذاك جنون وتلك مذابح ، فلم يكن منه الا ان يودي واجبه مضطرا فينظم الفوضى ويعقل الجنون ويقنن المذبحة ، ويصوب رصاص بندقيته الى الصدور لتنزف والرقاب لتتساقط ، اي ليزيد الفوضى فوضى والجنون جنونا والمذبحة دما .. ولكن اذا اقبل احد من جديد ليقف تحت المظلة فعليه ان ينتظر الاتوبيس او يتقي البلل ، وعليه ان يتحاشى ما استطاع تلك الجرثومة الخفية التي تغرق عينيه في التأمل او تفتحهما على الدهشة .

ومن المفيد القول ايضا بأن نجيب محفوظ لم يكتب عملا من اعمال اللامعقول ، فتجريد الوجود عند كتاب اللامعقول هو اخلاء المسكن من زخارف الاثاث وتفاصيل البشر والنظر اليه بموضوعية المعمل ، وهو الموضوعية القائلة بأن لا قيمة للمسكن في ذاته ولا في ساكنيه ، لا قيمة على الاطلاق . ان نقطة البداية عند نجيب محفوظ ، في «تحت المظلة» شديدة الاختلاف ، بالرغم من كل ما يبدو على جزئيات القصة من لامعقولية مفرطة. ولكنها اللامعقولية

التي لا ترادف العبث ، وانما هي تشيع تلك الرائحة النفاذة لما أسميه بالفوضى المخيفة والمناخ الدموي ، ذلك الشيء النقيض للمدينة الفاضلة . فبينما كان انبياء المدينة الفاضلة من اكثر الناس «تنظيما» لها وتجسيدا «لمثلها العليا» ، فان نجيب محفوظ يقدم لنا «المدينة الجهنمية» التي صار اليها عالمنا بدءاً من أكثر مستوياته تقدما وانتهاء بأكثرها تخلفا بغير استثناء . ان مدينة نجيب محفوظ الجديدة هي نقيض «حارته» القديمة فقد كانت هذه مدينة فاضلة حقا بالرغم من كل الصراعات والتمزقات التي عانت منها ، كان «العلم» هو الامل الخافق بين أضلع الفنان وصدره . ولكنه بعد عشر سنوات يأتي ليقول ان الحارة اصبحت مدينة حقا ، ولكنها مدينة جهنمية فوضاها نظام وجنونها عقل ومذابحها سلام . ومدينة نجيب محفوظ الجديدة ، كحارته القديمة لها وجهان : الوجه الانساني العام الذي يعني العالم كله، والوجه المحلي الخاص الذي يعنينا نحن على وجه التحديد ، فهي رؤيا للعالم وان شكلت بلادنا جزءا لا ينفصل عن الاحداث .

واذا لم تكن قصة نجيب محفوظ عملا من أعمال اللامعقول فان هذا لا ينفي انها تصرخ بأن عالمنا لا معقول ، ولكن «العالم» في رؤيا نجيب محفوظ لا يعني الكون ، ومأساة الانسان في رؤيا نجيب محفوظ لا تعني اخفاقه الازلي في كشف سر الاسرار . وانما عالم نجيب محفوظ ، هو عالمنا الواقعي المحدود «بانظمة» ينقصها النظام ، و«بقوانين» ينقصها القانون . واذا كان الفنان يقوم بتجريد فانتازي للموقف بإقصاء الشخصية والحدث اقصاء تاما ، فلأنه يقتصر على ما يشبه اللوحة التجريدية الموحية ولا اقول الرامزة . الموحية بتكويناتها والوانها وخطوطها ، وغير الرامزة بجزئيات معينة الى ما يعادلها من تفاصيل الواقع الخارجي . انها تومىء بسر ولا تعطي علامة . ولانه السر سرنا فالعلانية شرط من شروط المدينة الجهنمية التي يقف بها الشرطي دائما ، ولكن بلا حراك ، حتى اذا تأملت او دهشت كان مصيرك

ـ انت الواقف تحت المظلة خوفا من البلل او انتظارا لاتوبيس ـ ان يتدحرج راسك فيتوسد الطوار تحت المطر وينطرح جسدك جثة هامدة تحت المظلة .

والمفارقة في «تحت المظلة» تختلف عنها في «الصعود والهبوط» لانها ليست تناقضا بين البداية والنهاية كما هو الحال في قصة نعيم عطية ، وانما هي على خلاف ذلك اتساق كامل بين البداية والنهاية وما بينهما ، وانما تبدو المفارقة في «تحت المظلة» بين العمل الفني ككل والواقع الخارجي . وهي مفارقة شكلية تستهدف التأكيد على وحدة الجوهر الداخلي . وكذلك وحدة الزمان والمكان في «تحت المظلة» تختلف عنها اختلافا تاما في «الصعود والهبوط» لان الزمان والمكان في قصة نعيم عطية يكتسب وحدة موضوعية لها ما يناظرها في الواقع الخارجي مهما كانت الشخصية والحدث داخل هذا الاطار لا نظير لهما في الواقع في حين ان الزمان والمكان في قصة نجيب محفوظ يكتسبان وحدة ذاتية لا نظير لها في الواقع الخارجي . فالناس يبنون ويهدمون يعيشون ويقتلون بمعدل زمني اسرع من الضوء ـ هو معدل الحلم ـ بما لا يتسق مع المعدلات الخارجية للزمان الموضوعي ، وانما يكتسب الزمن في «تحت المظلة» وحدته بصورة ذاتية كاملة ، ونفس القول ينطبق على المكان . والفانتازيا في قصة نجيب محفوظ تختلف عنها في قصة نعيم عطية اختلافا بينا، فهي في «الصعود والهبوط» تكأة فنية يرتكز عليها الكاتب في تجسيد رؤيته للعالم ، وهي في «تحت المظلة» النسيج الرئيسي لهذه الرؤيا .

ان قصة نجيب محفوظ ـ لسوء حظنا او لحسنه ـ من الاعمال التي لا تنتهي باكتمال قراءتها ، وانما هي تظل تطاردك اينما كنت ، تحت المظلة او بعيدا عنها .

وبعد ، فان هذه المجموعة من القصص لا تطمح كما قلت في مقدمة هذا الحديث الى ان تقدم لوحة شاملة للقصة المصرية

القصيرة المعاصرة ، وانما هي اقتصرت على بعض الاتجاهـــــات المتصارعة في هذا الفن . هذا الصراع الذي يعبر — في خصوبة واصالة حيوية وعمق — عن تعدد جوانب الحياة في مجتمعنـــا وتعقيداته الفنية بكل جديد وقديم . وهو الصراع الذي يستهدف اولا واخيرا اكتشاف الصيغة الجمالية الصحيحة والاقدر تجسيدا للحظتنا الحضارية الراهنة .

الفصل الرابع

أين الغضب فى مسرحنا الغاضب ؟

الفصل الرابع

اين الغضب في مسرحنا الغاضب؟

اثارت بعض اعمالنا المسرحية ، قبل وبعد يونيـــو ١٩٦٧ ، الكثير من الضجيج والضوضاء التـــي تستحق منا بين الحين والآخر نوعا من اعادة النظر ومراجعة النفس ... حتى يفكـــر كتّابنا ومخرجونا من جديد في الحصاد الحقيقي لهذه الضجة او تلك ، ماذا تبقّى منها وماذا اخذته الرياح ، حتى نضع أيدينا على الشعرة الرفيعة الفاصلة بين الزائف والاصيل .

ومن الطبيعي ان يكون التفكير السياسي في المسرح المصري، هو العامل الرئيسي في كل ما أثير حول بعض المسرحيات مـــن زوابع عاصفة ... ولكن هذا التفكير السياسي في مسرحنـــا المعاصر لا ينبغي ان يدفعنا الى اطلاق تسمية «المسرح السياسي» على ما نكتبه وما نخرجه من مسرحيات ، لان هذه التسمية كما

وفدت علينا من الغرب والشرق كانت تعني «مرحلة» كاملة في تطور المسرح العالمي ، لا يتناقض فيها الشكل مع المضمون ، ولا يختلف فيها المخرج مع المؤلف ... هي تلك المرحلة التي تجد بذورا لها في مسرح بريخت المناضل ضد النازية ، ولكنها الان تجاوزت الاصول البريختية مع ازدحام المشكلات على مسرح السياسة الدولية ، وما يصحب هذا الازدحام من تعقيد وتركيب لم يخطر على بال بريخت وعصره .

وليس من شك في ان عنصرا جوهريا من عناصر تاريخنا المسرحي يعتمد على التأثر والتفاعل مع التاليف المسرحي في الخارج ، وذلك لغياب فن المسرح – بمعناه الحديث – من تراثنا القومي ... ولقد كان من النتائج المباشرة لذلك الغياب والتخلف الحضاري عن اوربا لأمد طويل ، ان تأثر كتّابنا المسرحيون في اعمالهم بتيارات اجنبية بالغة التعارض فيما بينها ، وأحيانا اختصروا الزمن واختزلوه في نقل اتجاهات فنية من عصور مختلفة دفعة واحدة . لذلك كانت هذه الفوضى التي حاول توفيق الحكيم – رائد المسرح المصري – بقدر ما يستطيع ان ينظمها بتحديده لمجموعة من المحاور الفكرية التي تتخلل اعماله كلها ، وفي مقدمتها محور «الفكرة الحضارية المصرية» . كما حاول نعمان عاشور من بعده ان يسهم في تنظيم معالم هذه الفوضى بارساء معالم «الفكرة الاجتماعية الاشتراكية» .

ولكن اصطراع خشبة المسرح العالمي بشتى الاتجاهات الحديثة من بريخت الى بيكيت ومن جون اوزبورن الى هارولد بنتر ومن بيترفايس الى كاتب ياسين وجورج شحادة ، وكذلك اصطراع خشبة الاحداث السياسية في بلادنا بشتى الافكار والانفعالات.. ادى ذلك كله – وعنصر النقل واقتباس والتأثر عنصر جوهري في حياتنا المسرحية – الى استئناف الفوضى لنشاطها العارم على خشبة المسرح المصري تأليفا واخراجا ... بحيث ان المسرحية

الواحدة اصبحت تتضمن مذاهب الفن المسرحي منذ فجــــر التاريخ الى اليوم . وقد عثر المؤلفون والنقاد على الحل السحري في تعبيرات مثل «المسرح الكامل» و«المسرح الملحمي» واخـــيرا «المسرح السياسي» .

ولقد احاطت الضجة خلال السنوات الاخيرة هذه الاعمال التي ادعت او تطوع الآخرون بالادعاء نيابة عن اصحابها ، انها تندرج في خانة المسرح السياسي . وهي الضجة التي بدات بمسرحية «الفرافير» ليوسف ادريس ، وتجددت مع «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوي ، واستجدت مع «بير السلم» لسعد الديـن وهبة ، وعنفت مع «بلدي يا بلدي» لرشاد رشدي ، وازداد عنفها مع «العرضحالجي» لميخائيل رومان ، ووصل العنف ذروته مع بقية العروض التي عدلت او اجلت او اوقفت طوال الموسم الماضي ، كمسرحية «المخططين» ليوسف ادريس ، ومسرحيتي «سبـــع سواقي» و«الاستاذ» لسعـــد الدين وهبـــــه ، و«الحسين» لعبد الرحمن الشرقاوي .

ومن قبيل مراجعة النفس ينبغـــي الاعتراف بأن معظـــــم الضوضاء التي أثيرت وتثار كل مرة لا يرجع سببها الرئيسي الى الاتجاه السياسي للكاتب بقدر ما يرجع الى درجات متفاوتة من الجهل لدى القائمين على المنع والمنح ، والى درجات متفاوتة من المزايدات السياسية لدى القائمين على النقد والنقض . ان جميع الاعمال المسرحية التي تعرضت لكثير من المشاحنات ، لم تتعرض لجوهر نظامنا السياسي بسوء ، وانمـــا تناولت الجزئيـــات والتفاصيل التي من شأنها الاساءة الى هذا النظام فيما لو بقيت على حالها دون تغيير . ومن هنا يمكن القول بأن غضب الغاضبين قبل الخامس من يونيو لم يكن ليزيد على كونه غضبا هشا أقرب الى النرفزة منه الى الغضب الحقيقي الذي يتناول الجوهـــــر والجذور ، ولذلك كان تنبؤ البعض منهم ـ على نحو من الانحاء ـ

بهزيمة ٦٧ اقرب الى نواح العاجز عن درء خطر داهم شـــارك العجز في صنعه . كما يمكن القول بأن غضب بعض الغاضبين بعد الخامس من يونيو لم يكن ليزيد على كونه مسرحة لغضب النظام وتكرارا وترديدا لشعارات هذا الغضب ، وقد تقمصهـــا الممثلون والمخرجون ومهندسو الديكور ، ولذلـــك كان صراخ مؤلفينا الفاجع كندب الثكالى ورثاء الايتام . ولعل ارتفاع النبرة في اصواتهم قبل وبعد الهزيمة ــ وهو الامر الذي استتبع صياح اشباه الديكة وتشنجات مرضى الاعصاب ــ كان مصدره الحقيقي هو توقفهم على السطح ، وهو مكانهم الفكري والاجتماعي الـذي اختاروه واختير لهم ، حيث ظلوا بمنأى عن الرؤية العميقـــة والصحيحة للشرخ الذي يتهدد البناء بالسقوط . ان غضبهـــم ــ اذا جاز لنا ان نستخدم التعبير مجازا ــ كان على انفسهم ولم يكن على المجتمع ، كان على النظام ولم يكن غضبا من النظام . ويبدو هذا التصور طبيعيا لو اننا القينا نظرة سريعة على أهـــم الاسماء التي تحتل قائمة التأليف المسرحي في بلادنا. ان غالبيتهم تشغل من المراكز الاجتماعية اللامعة وتتقاضى مقابل كفاءاتهـــا الادارية والفنية ما يحصنها ضد اي تفكير عدائي للنظام الـذي اصبحت جزءا منه لا ينفصل عن بقية الاجزاء ، لو تداعى قيـــد انملة لانهارت معه .

ولكن الكاتب ، مهما توحد مع النظام السياسي القائم ، يعلم تماما ان همزة الوصل المسرحية بينه وبين الجماهير هي النقد . ولم يعرف تاريخ الفن كاتبا ذا موهبة لم يكن ناقدا لمجتمعـــه والحياة من حوله .. حتى أمسى من التعريفات المتداولـــة والشائعة للادب انه «فن نقد الحياة» ... فاذا كان الكاتب «مع» النظام ، عمد الى تجريح المظهر دون الجوهر ، اما اذا كان «ضد» النظام ، فهو يقصد فورا الى تعرية الجوهر لا يعنيه المظهر في كثير او قليل . وغالبا ــ اقول غالبا ــ ما يصوغ النـــوع الاول تجريحه في اطار تفصيلي من الجزئيات الاجتماعية التي تكتشف

خير تجسيداتها في الكوميديا او التراجوكوميديا ، بينما يصوغ النوع الثاني تعريته في قالب مركز من القضايا الكلية التي تكتشف خير تجسيداتها في التراجيديا . وعندما ينحدر النوع الاول او تتدهور موهبته وخبرته وثقافته فان عمله يقتصر على شيء شبيه بالتشنيعات والفارس ، وعندما ينحدر النوع الثاني لنفس الاسباب ، فان عمله يتحول الى الفوازير والالغاز والميلودرام . غير ان القضية لا تتغير في جميع درجات الموهبة والخبرة والثقافة ، الا بمقدار الحنكة والحرفية والمكر المسرحي، الذي يدعم به الفريق الاول النظام السياسي الذي ينتمي اليه ، وأن «شنع» عليه بأكثر اللهجات حدة وبعدا عن التعفف .. والذي يدعم به الفريق الآخر وجهة النظر المضادة للنظام الذي يعيش في ظله مهما تمادى في الصمت او الفكر المجرد او اغرقنا في طوفان من الدموع وسيل من المفاجآت .

ان معظم الاعمال الهامة التي قدمها مسرحنا «الغاضب» لا تخرج في اطارها العام عن أصول التراجوكوميديا ، ولكن الفوضى التي ضربت أطنابها في حياتنا المسرحية من جراء تاريخنا «القصير» نسبيا في هذا المضمار وارتمائنا بلا تحفظ في أحضان المودات الاوربية المتزايدة عاما بعد عام ، هو الذي يلقي بظله المديد على التراجوكوميديا المصرية فتبدو لنا احيانا وكأنها مسرح سياسي او عبثي او ملحمي.. الى بقية القائمة. بينما لو دققنا النظر – وراجعنا النفس ! – لاكتشفنا ان التفاصيل الاجتماعية هي الخامة الرئيسية للفكرة المسرحية ، وقد رصعت بألوان حريفة من الهجاء والسخرية والتجريح احيانا للمظهر الخارجي وخدش السطح الاملس . كما اننا نكتشف المفارقات الكوميدية وقد «فرجت» عن الكظوم المحترقة في الصدور ، وتسامت بها عن النظر في الكل الى التدقيق في الجزئيات المنثورة بمهارة هنا وهناك . وهو المنهج الذي أخذ به نجيب الريحاني في تمصيراته

الشهيرة ، وكان اكثر مرارة من بعض كتابنا اليوم ، ولكنه لم يكن ضد النظام السابق على ٢٣ يوليو ، وكذلك كان جمهوره من العمد والباشوات الذين ضربهم في مسرحياته بالبيض والطماطم. وهو نفس المنهج الذي تتدرج مستوياته على الخشبة المصرية المعاصرة من مسرح تحية كاريوكا الى مسرح سعد الدين وهبة ، المسرح الذي يسب ويلعن اولئك الجالسين في الالواج والصفوف الاولى من الصالة ، اولئك الذين تلتهب اكفهم من التصفيق رغم اللعنات والسباب ، لانهم في مستوى ذكاء المؤلف و«على الخط» معه ، سواء كانوا من مثقفي البرجوازية الصغيرة الذين تنبهر عيونهم من البروق والرعود او من سادة الطبقة الجديدة الذين يغضون الطرف عن الاثر السريع والموقوت ولكنهم يحملقون جيدا في الاثر البعيد والطويل المدى . واذا كانت هناك قلة من ضيقي الافق الذين يطبقون التعليمات تطبيقا بيروقراطيا ، وقلة من الملكيين اكثر من الملك فان السلطة في اعلى مستوياتها كم تدخلت لتنقذ هذا العمل الفني او ذاك من براثن البيروقراطيين والمزايدين. والمرات القليلة التي تدخلت فيها السلطة السياسية بالمنع او التأجيل او التعديل ، كان بعض المثقفين ومزايداتهم وبعض الموظفين وبيروقراطيتهم ، هم السبب الرئيسي والمباشر في اتخاذ القرار الاداري او السياسي (١) . هذا لا ينفي ان رقيبا داخليا ربته الظروف السلبية عبر السنين قد حال بشكل فعال دون ان تظهر أصدق الاعمال وأكثرها اصالة في دائرة الضوء ، كما ان هذا الرقيب الداخلي كان وما زال انعكاسا امينا للرقيب

---

١ ــ كان الرئيس انور السادات ــ قبل توليه الرئاسة ــ هو الذي أفرج عن فيلم «ميرامار» وكان السيدان كمال رفعت وامين هويدي هما اللذان حالا دون توقف «الفتى مهران» عن العرض وكان السيد شعراوي جمعه هو الذي اذن بعرض «يس ولدي» .

الخارجي الذي لا تتجاوز به القدرة على المناورة والديماغوجيــة أسوار النظام .

على ان هذا المجرى الرئيسي للغضب المعاصر فـــي المسرح المصري ، لا ينفي انه كانت هناك بضع جداول علـــى جانبيه ، حاولت قدر المستطاع ان تنأى عن المظهر الخارجي وجرؤت على الولوج الى جوهر الاشياء سواء كانت جراتها من أجل تغيير اكثر تقدما او اكثر رجعية . والكثرة الغالبة من هذه الاعمال ارتبطت باللحظة العابرة ارتباطا ميكانيكيا ومسطحا فلم تشتمل على أيــة أبعاد تتجاوز ما هو آلي وموقوت ولم تتطلع الى آفاق اكثر رحابة وعمقا . والقلة القليلــة هي التــــي ربطت بين الحاضر المباشر والمستقبل غير المرئي ، واستنبطت من الجزئي والمادي والمحسوس نظرة انسانية شاملة . ولكن هذه الجداول السلبية والايجابيــة التي حاولت المساس بالجوهر ــ ان يمينــــا او يسارا ــ شقت طريقها الى العقول والقلوب في اطر مجردة من مشجب التاريخ، تراوحت بين الرمز المكثف والكناية المكشوفة واللغز والفزورة . وتتفاوت القيمة الفنية للرمز ــ تبعا لذلك ــ من ان يكون رؤيا فنية مشعة وبؤرة لمختلف المشاعر والافكار الراسبة في عمـــق الاعماق الى ان يكون مجرد معادلة رياضية يتيسر حلها او يعسر حسب القدرة الذهنية او الطاقة العقلية او الذكاء المجرد . ولان المعادلة «الغاضبة» في المسرح المصري كانت ولا تزال معادلــــة سياسية فانها لا تتطلب عبقرية خاصة لحلها ، وانما هي فـــي الاغلب الاعم من البساطة والتسطح بحيث انها تسلم نفسها الى اقرب شرطي «في خدمة الشعب» !

في البدء كان السلطان حائرا

وليس من شك في ان قضية الديمقراطية بتفسيراتها المختلفة

كانت ولا تزال هي المحور الرئيسي والثابت لغضب الغاضبين من كتابنا ومخرجينا . وربما كان جيل نعمان عاشور ولطفي الخولي والفريد فرج ويوسف ادريس ، وسعد الدين وهبة هو العلامة الفارقة في التمرد الاجتماعي على خشبة المسرح المصري ، ذلك انه انتقل بهذا التمرد من مرحلته الطوبائية والجزئية الى مرحلة ثورية وشاملة . ولكن هذا المسرح الواقعي في ثوريته وشموله لم يكن غاضبا بالمعنى السائد الان ولا بالمعنى الذي نقصده . وانما كانت اقصى درجات ثورته هي انه تبنى المنهج الجدلي التاريخي في تحليل هادىء لتطور مصر الاجتماعي . كان يفسر تفسيرا ماديا واضحا لماذا كان يجب ان نثور على نظام ما قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ولماذا يجب ان تستمر ثورتنا على بقايا ورواسب ذلك النظام.. تلك هي الثيمة المشتركة بين معظم اعمال المسرح الواقعي الجديد على اختلاف التنويعات الفنية والخامات البشرية ، كالاعتماد اساسا على بناء الشخصية الدرامية ، او الحدوتة او الفكرة ، وكاتخاذ البرجوازية الصغيرة او العمال او الفلاحين او المثقفين مادة انسانية للدراما (هكذا كان الامر في «الناس اللي تحت» و«الناس اللي فوق» و«قهوة الملوك» و«القضية» و«جمهورية فرحات» و«ملك القطن» و«المحروسة» و«السبنسة» ..... الخ) .

غير ان حركة التطور الاجتماعي في مصر ، لم تكن تمضي في خط مستقيم ، وانما شابتها التعرجات والمنعطفات التي يشعر الفنان ازائها بأن الواقعية البسيطة الدارجة لا تسعف بمواكبتها او رؤيتها .. فرغم استلهامه السابق للجزئيات والتفاصيل الدقيقة من الواقع المباشر ، الا ان الصياغة الدرامية كانت تجنح به من البداية – تبني نظرية اجتماعية محددة للتحليل – الى التعميم والاطلاق والتجريد ، كانت تميل به نحو التبسيط . لقد اختلفت بداية الخمسينات عن نهاياتها ، وتعقدت المسيرة الثورية

تعقدا بالغا ، واضحت الاعمال الواقعية اقرب الى الاحـــلام والامنيات واليوتوبيات منها الى التفجير الثوري للواقع الجديد . ومن هنا كان الطريق امامها مسدودا فيما لو استمرت كان مأزقها الخطير ان تنفصل عن الواقع باسم الواقعية ، ان تتوازى مـــع الواقع ولا تتشابك ـ او تشتبك ! ـ معه ، ان تتحول الى نوع مخدر من أنواع الرومانسية .

ولقد كان «التاريخ» هو اولى الديكورات الرمزية في مسرحنا «الغاضب» ولعل توفيق الحكيم هو رائد هذا الديكور التاريخي في مسرحيته الهامة «السلطان الحائر» (١٩٥٩) وان كانت اردية التاريخ ليست جديدة على مسرح الحكيم ، الا ان اتخاذ العصر المملوكي وقضية الديمقراطية محورا في هذه المسرحية كان بداية صف طويل من الاعمال المسرحية المرتبكة المرتدية ثياب ذلـــك العصر «الظالم» والناطقة بلسان القهر والعذاب .

يشكك الحكيم منذ البداية في شرعية الحكم السلطاني بشائعة أطلقها احدهم تقول بأن السلطان الحالي لا يتمتع بوثيقة «العتق» من العبودية منذ ان تولى السلطة ، وبالتالي فلا يحق له حكـــم البلاد شرعا . ذلك ان السلطان الحاكم الان كان عبدا رقيقا عند السلطان الاسبق ، وقد خلفه على العرش بموجب وصية ، ولكنه نسي ان يحرره من الرق . على ذلك لا بد من عرض السلطان في المزاد العلني ليباع ويرد ثمنه الى بيت المال . ومن يرسو عليـــه المزاد له الحق في عتق السلطان واعادته الى العرش . وعندما تصل هذه الشائعة الى اذني السلطان ويتأكد من صحة مضمونها، يعرض الامر على وزيره وقاضي قضاته ، اما الوزيـــر فيرى ان السيف هو العلاج الحاسم لقطع هذه الالسنة . واما قاضـــي القضاة فيرى ان القانون يجب ان يأخذ مجراه . وتنال الحيرة من السلطان ، وينتهي به الامر الى ترجيح كفة القانون ، ويرســـو المزاد على احدى الغواني التي شاع عنها انها فتحت دارها لطالبي المتعة ، وتشترط الغانية لعتق السلطان ان يبيت معها ليلة حتى

مطلع الفجر . ويتفق الوزير مع القاضي مع المؤذن على ان يكبر بالآذان عند منتصف الليل حتى يعود السلطان الى عرشه قبل الفجر . وحين ينطلق الاذان في تلك الساعة تنعقد عيون السلطان والغانية بالدهشة والذهول . ولكن القاضي الذي يتمسك بشكلية القانون يوافق الوزير الذي تآمر معه على ان الاتفاق بينهم وبين الغانية كان «الاذان» وليس نور الفجر ، وتفاجيء الغانية الجميع بموافقتها على عودة السلطان الى عرشه في هذه الساعة. ولكن المفاجأة الكبرى كانت من نصيب السلطان نفسه الذي عرف حقيقة هذه «الغانية» التي عاشت حياتها نهبا للشائعات ، بينما هي لا تعدو كونها سيدة هاوية للفنون بالوراثة اضطرت ان تسفر عن وجهها في مجالس الطرب التي تقيمها بمنزلها ، لا علاقة بينها وبين الرذيلة ، وانما بينها وبين الفضيلة اعمق الاواصر . انها افضل من الوزير المولع بالسيف والدم ، وأفضل من القاضي المولع بنص القانون دون جوهره . وتنتهي حيرة السلطان عند توفيق الحكيم بانتصاره للقانون حقا ، ولكن على قدمين من الزيف والتزوير .

تلك هي الديمقراطية الشكلية المجردة التي أبصرها الحكيم حلا ــ وان يكن ناقصا ــ لحيرة السلطة بين السيف والقانون في وقت اطلت فيه ازمة الحرية على مسيرتنا الثورية ، وفي وقت تعقدت فيه خطى هذه المسيرة من هول الضربات المباشرة وغير المباشرة لكل من الرجعية الداخلية والاستعمار الاجنبي . ولقد اصبح ديكور العصر المملوكي بعد مسرحية «السلطان الحائر» هو الديكور الرئيسي في أغلب المسرحيات المصرية «الغاضبة» وهو الديكور الرامز الى الظلم والقهر . وكذلك اصبحت فكرة السلطان الطيب والحاشية الفاسدة هي محور ذلك الظلم والقهر ... والغضب.

غير ان هذا الاتجاه التاريخي في مسرحنا «الغاضب» لم يكن هو الاتجاه الوحيد ، وانما كان هناك ايضا الاتجاه الذي يباشر

القول في صورة أشبه ما تكون بالواقع ، وابعد ما تكون عن مشجب التاريخ . وكانت مسرحية «الدخان» (١٩٦٢) لميخائيل رومان هي اولى الاعمال الفاضبة في هذا الثوب شبه الواقعي . وفي «الدخان» حيث ينتفي التجريد الذي عرفناه عند الحكيم ، يضيف الواقع عند ميخائيل رومان بعدا جديدا تشبثت به قضية الديمقراطية فيما بعد عند بقية الكتّاب ، هو ذلك البعد المستلهم مما تواضعنا على تسميته في الستينات بأزمة المثقفين .

لم يبتعد ميخائيل رومان في «الدخان» عن تلك البيئة الاجتماعية الاثيرة لدى زملائه من كتّاب المسرح الواقعي الجديد والتقليدي معا ، وهي بيئة البرجوازية المصرية الصغيرة في المدن. ومهما قيل/قيل عن ضعف البناء الفني في «الدخان» فان احدا ممن هاجموها عند ظهورها لم ينكر ان «حمدي» بطل المسرحية كان الانموذج الرائد لأزمة المثقف المصري منذ نهاية الخمسينات. وهي الازمة التي بلورت كل الازمات ، فالقضية الديمقراطية لم تعد مجرد ذلك الشكل الليبرالي للحكم ، والمسألة الوطنية كذلك لم تعد مجرد الخلاص من الشكل العسكري للاستعمار القديم... وانما اصبحت الديمقراطية تعني السؤال والجواب حول نصيب الطبقات الشعبية في صياغة المؤسسات السياسية للحكم ، كما اضحت المسألة الوطنية تعني السؤال والجواب حول حماية الاستقلال الوطني من انياب الاستعمار الجديد المستتر خلف قفازات حريرية ، وأنياب الشرائح الطبقية الجديدة المستترة خلف الشعارات التقدمية .

هكذا كان «حمدي» تجسيدا حيا عميقا لأبعاد البرجوازية الصغيرة من المثقفين المسحوقين تحت وطأة التفاهة والآلية (في العمل) ، والعوز المادي المذل (في البيت) ومن ثم يصبح الخلاص بالافيون هو الطريق المسدود (حيث ينتهي بملك المقطم متربعا على عرش البطولة يعز من يشاء ويذل من يشاء وهو أرحم الراحمين) . الافيون هو الملاذ الوهمي من العالم الواقعي الضاغط

على انفاس حمدي ، ولكن الواقع دائما ارسخ من الوهم ، وها هو ذا حمدي يفصل من العمل ، وها هو ذا خطيب شقيقتـه يهجرها ... والذراعان الرحيمان يستقبلانه عند المقطم بترحاب حار : ليس معه من المال ما يسدد به ديونه لملك الافيون، والشبق الى المخدر ينال من اعصابه الى درجة الانهيار . والحل السعيد في انتظاره ، ان يتزوج من «المعلمة» زينب ، يتزوجها امـام القانون لا ليسترها ، وانما ليتستر عليها امام الناس ، ولكن لن يتزوجها امام نفسه ولا امام ملك المقطم وانما هو مجرد «برافان». وهذا هو الجواب المطروح على سؤال حمدي : اذا اراد حمايـة نفسه من الانهيار ، فليعمل قوادا ، وليتعاط من الافيون مـا تتسع له الاعصاب المشدودة على آخرها .

قبيل لحظة الاختيار بين انهيار وانهيار ، يستمع حمدي الى احدى قصص السجن الذي كان ملك المقطم نزيلا به في يوم من الايام ، وهي قصة «واد سياسي» مريض بالسل رفض الخضوع لامباشي مجنون باذلال السجناء «كان نفسه مقطوع وبرضه قاله لا» لم يركع مع الآخرين الذين خرّوا على وجوههم ساجديـن بمجرد ان نطق الامباشي بالامر «بس سي مصطفى ما ركعش . ايه . سي مصطفى ماركعش . كان ولد» .

لم يخطر على بال ملك المقطم وهو يحكي هذه القصة انه نكأ جرحا غائرا في اعماق حمدي ، جرحا انفق عمره في الافيـون ليداويه . وما دام الجرح قد انفجر — ولو بيدي ملك الافيون — فليصرخ حمدي من عمق الاعماق «اللي عنده سل ما ركعش .. اللي عنده سل ما ركعش» ويرفض صفقة الشيطان ، ويولـي الادبار هاربا من جديد . والمؤكد ان ميخائيل رومان قد عمد الى هذه القصة الفرعية التي تبدو كما لو كانت الصدفة وحدها هي التي ساقت «رمضان» الى حكايتها ، ليربط — بهمزة وصل ممكنة التحقيق — بين الواقع والمستحيل ، ليربط ما بين البعـد

السياسي والبعد الاجتماعي ، بين المسألة الخاصة والقضية العامة . واخيرا ليقابل بين مأساة التمرد الفردي (حمدي)وبطولة الانتماء الثوري (مصطفى) حتى اننا نشعر بأن السجين الحقيقي هو حمدي ، وان السجين السياسي هو الانسان الحر . على انهما معا يصوغان ازمة من زاويتين يبلغ بهما الاختلاف انهما على طرفي نقيض . يقول (حمدي) بانفعال شديد «العالم مليان غلط» ، «وانا لو كنت طلعت على الناس وشتمت ولعنت وتفيت على كل الحاجات الغلط ، اللي باكرهها ومش عاجباني . لو كنت قلت للغلطان انت غلطان وما خفتش منه ولا من اللي حايجرالي لو عملت كده ، لا كنت شربت حشيش ولا اكلت افيون . ولا كنت بقيت في الحالة اللي انا فيها دلوقت» .

واصبح السلطان طيبا

ويعود بنا الفريد فرج في «حلاق بغداد» (١٩٦٣) الى التاريخ والفولكلور ليستعيد ديكوره الرمزي من الف ليلة وليلة ، وكتاب المحاسن والاضداد للجاحظ : حكايتان شعبيتان بطلهما حلاق خفيف الظل يدس انفه في كل شيء حتى ليتحول عن الحلاقة الى الشحاذة . هكذا هو في «يوسف وياسمينة» العاشقين اللذين كاد يفرق بينهما وزير الدولة لانه يؤمل الزواج من الفتاة ، وقد وافق ابوها القاضي على ذلك . وفي ليلة الزفاف يهرب العاشقان وتوشك الليلة ان تنتهي بظلام حالك السواد لا فجر له ، لولا ابو الفضول الذي يفضي الى الخليفة بحقيقة الامر فيتدخل لصالح العاشقين ، ولكن بعد ان سحبت رخصة الحلاقة من ابي الفضول .

والخليفة في مسرحية الفريد فرج رجل طيب انشغل عن

رعاية الرعية بالصوم والصلاة ، وترك وزيره وحاشيته ينهشون في طول البلاد وعرضها . فالحكاية الثانية «زينة النساء» هي محاولة الحلاق الشحاذ ابو الفضول ان يحمي ارملة جميلة من جشع شهبندر التجار وفراغه عين امين سر المحكمة ، وقبل ان تنجح المحاولة يتمكن ابو الفضول من نجدة الارملة الجميلة بافضائه للخليفة بكل شيء . ويدرك الخليفة ان أبا الفضول قد اصبح هدفا لحاشيته الفاسدة ، لانه يكشف عن فسادها ، فيعرض عليه «منديل الامان» الذي يحميه من مؤامراتهم ، ولكن أبا الفضول يهتف به أن يمنح «منديل أمان» لكل مواطن في الرعية ، وحينئذ تنتهي كل المشاكل .

ما اشبه مسرحية الفريد فرج بمسرحية توفيق الحكيم ، وما أبعدها في نفس الوقت ؟ — تشبهها في ذلك التصور للسلطان الحائر الذي أصبح رجلا طيبا ، ولولا الحاشية الجشعة لتغنى الناس بحكمه ونظامه . ولكنها تختلف عنها في ان الجواب الديمقراطي معلق عند الحكيم باختيار السلطان لجانب القانون ونبذه للسيف ، بينما الامر عند الفريد فرج معلق بحق الرعية كلها في الحصول على «منديل الامان» الذي يمنحها شجاعة التحدي لكل ظلم يقع عليها وكل قهر يحيق بها . فالديمقراطية عند «السلطان الحائر» هي اختيار الفرد ، اما عند «حلاق بغداد» فهي اختيار الشعب المحكوم . ولكن المسرحيتين تعودان للالتقاء حول «السلطان» فهو الذي يمنح نفسه والآخرين هذا الاختيار او ذاك وتلتقي المسرحيتان اخيرا في هذه الخاتمة السعيدة لأزمة الحرية ، وهي الخاتمة التي فرضتها «الحدوتة» والتي كان من شأنها ان بسطت الجواب على سؤال مركب غاية التركيب .

وربما كان هذا الفرق بين مسرحيتي الحكيم والفريد فرج من ناحية ، وبين مسرحية ميخائيل رومان من ناحية اخرى ، وهو الفرق الذي يصاحبنا على طول الطريق بين المسرحيات التي اجهضت غضبها في النهاية الحدوتية للديكور التاريخي الذي

تلفعت به ، والمسرحيات التي آثرت المواجهة الحيــة والمباشرة للواقع الاليم . كان الواقع أليما لان مصر الثورة امست حبلــى بالهزيمة ، وكان المسرح المصري فيما بين ١٩٦٤ و١٩٦٧ فــي مقدمة المنابر التي تنبأت بالهزيمة بصورة مباشرة او غير مباشرة، لمصلحة الشعب او ضده.. فالحق انه قد تفاوتت الرؤى الغاضبة على خشبة المسرح المصري بين السطحية والعمق ، ولكن تفاوتها الاكبر كان في الاجوبة التي قدمتها على السؤال المطروح . لم يكن ثمة اختلاف كبير حول ان مرضا خطيرا يتهــدد مصر وثورتها ، ولكن الاختلاف بدا واضحا في تشخيص المرض واقتراح العلاج الامثل .

كان يوسف ادريس في «الفرافير» ؛ و«المهزلة الارضيــة» يائسا غاية اليأس ، لانه رای بذرة السقوط كامنة منذ البداية في «الطبيعة» الانسانية والفزيائية على السواء : وكان ينشد مــن دفعنا الى حافة اليأس ان يكون شرفنا هو محاولة البحث عــن حل . لقد استبدل القدر اليوناني القديم بقدر جديد هو طبيعة السلطة ايا كانت سلطة السيد او سلطة الفرفور ، وحتى غيــاب الولة في ظل الفوضوية لم تحل له المشكلة ، فالانسان محكوم عليه كالثور الاعمى بالدوران في ساقية جهنمية . ومن الطبيعي ان يخرج يوسف ادريس بهذه المعاني في اطار درامي جديــد يسقط الحائط الرابع ويستخدم الكورس ويستلهم السامــر الشعبي الى غير ذلك من أدوات للتعبير لم تعرفها المرحلة الاولى من مراحل غضبنا المسرحي : في شكله شبه الواقعي عند ميخائيل رومان ، وشكله التاريخي والفولكلوري عند الحكيم والفريــد فرج . واذا كانت «السلطان الحائر» و«حلاق بغداد» قد رجحتا كفة الكوميديا الراقية واذا كانت «الدخان» قد رجحت كفــة المأساة، فان «الفرافير» قد حاولت الجمع بين روح الفكاهة وروح المأساة : الفكاهة للسخرية من التفاصيل الاجتماعية كالطوائــف

والمهن والطبقات المختلفة ، والمأساة المتجرئمة في الكل الشامل بشقيه الانسان والوجود . ان الكوميديا مهما بلغ رقيها عنـــد الحكيم والفريد فرج ، فانها تتناول الجزء دون الكل وتنتهـي بالحلم السعيد ، والمأساة عند ميخائيل رومان تتناول الكل من خلال الجزء وتنتهي بقضبان السجن او المخدر . اما يوســـف ادريس فيمزج الملهاة بالمأساة في قالب مجرد ، يتماس مـــع الجزئيات ولا يشتبك معهما وينتهي بالفاجعة ولكنه يتحداها . لقد فشل السيد في ان يقيم الميزان بالقسط ، وفشلت فرفوريا العظمى في اقامة مملكة العدالة ، اخفق العالم بلا فرافير واخفق بلا سيادة ، ان الرابطة بين السيد والفرفور بكل ما يتخللها من آلام واحزان هي رابطة حتمية برهن يوسف ادريس على قدريتها بدوران الالكترون حول النيوترون دورانا أبديا . غير ان كفـــر يوسف ادريس بامكانية تحقيق العدالـــة بين البشر ، يجب ان يقترن في أذهاننا ووجداننا بصرخات الفرفور وهو يدور حـــول السيد مستنجدا بالجمهور «يا عالم . يا فرافير .. الحقـــوا اخوكم . انا صوتي ابتدا يتحاش . شوفوا لنا حل . حل يا ناس. حل يا هوه لأفضل كده .. لازم فيه حل . لا بد فيـــه حل . النجدة . اخوكم خلاص فرفر . انا في عرضكم . مش عشاني انا عشانكم انتم . دانا بامثل بس . وانتوا اللي بتلفـــوا» .. لا ينبغي ازاء هذه الصرخات ان نحتكم الى المنطق الشكلي ونقول ان الفنان صادر مقدما على مختلفالحلول وبالتالي فان ثمة تناقضات بين هذه المصادرة والبحث عن حل . ان المنطق الفني اكثر قدرة على تفسير الظاهرة الدرامية من هذا القياس الشكلي الصارم .. فالحق ان ما يبدو على «الفرافير» من تعميم لمختلف الانظمة التي جربتها البشرية ، انما جاء نتيجة التجريد الفني الذي آثـــره يوسف ادريس كمنهج للتعبير . ولكننا لو ربطنا بين ذلك التعميم، والتخصيص الذي عرفناه في القفشات والقوافي التي تبادلهـــا السيد والفرفور حول الاوضاع البشعة التي يحياها مجتمعنا بكل

فئاته وطبقاته .. اذن لاستطعنا ان نربط بين القضية «المطلقة» التي جعل منها الفنان اطارا للمسرحية وهي قضية «الحرية والسلطة» وبين القضية «الخاصة» التي جعل منها القوام الاجتماعي للمسرحية وهي قضية التحلل الذي آلت اليه القيم بين ظهرانينا والخلل الذي اصاب البناء بشرخ عميق الغور ، اذا ربطنا بين القضيتين على هذا النحو فسوف ندرك على الفور ان المسرحية لا تناقش في واقع الامر النظام الراسمالي او الاشتراكي او الفوضوي ، وانما تناقش نظامنا نحن ، ووضعنا نحن ، وازمتنا نحن . غير أن قالبها التجريدي هو الذي دفع صاحبها الى المبالغة الفنية فيما دعوناه تعميما وتناقضا بين المقدمة والنتيجة ، بينما «البحث عن حل» هو عصب المسرحية وعمودها الفقري . لقد لاحظ توفيق الحكيم والفريد فرج ان ثمة شيئا غريبا طرا على عروسنا «مصر الثورة» ولكنهما تفاءلا باقتراح الديمقراطية حلا ناجحا لهذه المشكلة . واشار ميخائيل رومان الى هذا الشيء الغريب وقال ان العروس حبلى بالهزيمة . وجاء يوسف ادريس ليحدد الكروموزومات التي كونت هذا الجنين المتوحش .

وتكاد «الهزيمة الارضية» الا تضيف جديدا الى «الفرافير» سوى المزيد من اليأس والدفع الى حافته ، فالملكية الفردية هي اصل كل الشرور حقا ، ولكن لكل طرف من اطراف الشر حقيقته التي يبرر بها ما يقترفه من آثام في حق الآخرين . وتكاد تشعر بأن لا حقيقة موضوعية هنالك ، بموجبها ان نحكم لطرف ونحكم على آخر . ولكن تلك — ايضا — هي الحيلة الفنية التي يتوسل بها الكاتب لابراز شخصيته الممزقة والمهزومة . شخصية الاخ الاصغر المثقف ، وشخصية الطبيب الذي يفضل ان يرتدي قميص المجانين ما دامت ليست هناك حقيقة واحدة ، وما دامت كل الحقائق متساوية في الخير والشر ، وما دام العجز عن قبول الواقع كما هو والعجز عن تغييره هو حقيقة الحقائق في حياة هذا الجيل من المثقفين .

واصبح السلطان غائبا :

وينحو سعد الدين وهبه في «سكة السلامة» نحوا مغايرا في تحديده للعوامل السلبية التي ادت الى الهزيمة . واذا كان نعمان عاشور ولطفي الخولي ويوسف ادريس في مسرحهم الواقعي عند اواسط الخمسينات يركزون القول في الحاضر الاجتماعي من خلال الصراع الدائر بين القديم والجديد ، فان سعد الدين وهبة كان مشغولا في ذلك الوقت ـ الى ما قبل «سكة السلامة» ـ بما يشبه تحصيل الحاصل ، اي بالتأكيد على ان الثورة كان ولا بد ان تحدث . اما المسيرة الثورية نفسها ، بما طرأ عليها من تغيرات فلم يطرأ على بال سعد الدين وهبه ان يناقشها الا في «سكة السلامة» ومن بعدها «بير السلم» ومن الطبيعي أن تكون المسرحيات السابقة على هذه المرحلة الجديدة اكثر احكاما من الناحية الفنية لان الفنان كان قد تمرس على معالجة قضية واحدة وان تعددت ثيماتها . اما في «سكة السلامة» و«بير السلم» فهو يجدد في الفكر والتعبير ، لان القضية المطروحة اختلفت ولكنه لا يحرز نجاحا فنيا ـ خصوصا في «سكة السلامة» ـ موازيا لنجاحه السابق ، ربما لنفس السبب .

منذ البداية يشير سعد الدين وهبة الى اننا في مأزق حقيقي لا نحسد عليه ، وذلك ان عربة الاوتوبيس التي انحرفت عن طريقها الى الاسكندرية ، وتاهت في الصحراء عند مفترق طرق لا يعرف ركابها الى ان تؤدي ، ليست الا مجتمعنا المعاصر بكل ما فيه من صراعات ومتناقضات تعقدت حركتها وتأزمت تفاعلاتها حتى بلغت هذا التيه الصحراوي الذي لا يدري احد الام يفضي. ولقد تمكن الكاتب من ان يستغل موقفا انسانيا عاما في التعرف على المواقف الاجتماعية الخاصة بشخصياته واستغل ما يمكن النظر اليه من زاوية اخلاقية في التعرف على المواقف الفكرية

لهذه الشخصيات . ان المفارقة هي العمود الفقرى للبناء الدرامي في «سكة السلامة» ، واسلوب «العرض المسرحي» هو ديكورها الرئيسي ... فباستثناء العربة الفنطاس التي وصل بها سائقها الى نفس المكان ، لا تكاد المسرحية تتضمن احداثا بالمعنى المفهوم، وباستثناء تلك الشخصية العجيبة التي تصادفهم فيما يبدو ، عند مقابر العلمين ، لا تحتوي المسرحية على أية اضافات بشرية تطور او تغير مجراها الاساسي . واذن فالعرض المسرحي لمجموعة من الحقائق الاجتماعية والفكرية من خلال «موقف» تأزمت عنده الامور ، وهو الاسلوب الدرامي الذي اختاره سعد وهبة في هذه المسرحية ، ولا سبيل امامه الا ان تكون «المفارقة» هي عماد الحركة على خشبة المسرح ، وهي مفارقة مؤسية في جوهرها ولكنها كوميدية في مظهرها ، انها احد اشكال ذلك المزيج المركب من الملهاة والمأساة ، ويسمونها كما قلت بالتراجوكوميديا .

من هم ركاب عربة الاوتوبيس القادم من القاهرة متجها الى الاسكندرية ، ولكنه تاه عند مفترق الطريق الصحراوي ؟ المعهم ممثلة فاشلة جميلة اصطحبت قوادها الخاص ، وصحفي فاقد الذمة والضمير ، وعمدة يبحث عن واسطة ليدخل ابنه كلية الهندسة رغم عدم حصوله على المجموع ، وزوجة باشا سابق ، وغلام مريض بالشذوذ الجنسي ، وتاجر جمع امواله من البنوك غداة التأميم في حقيبة لا تفارقه ، وموظف كبير هارب من زوجته بصحبة زوجة صديقه ، ورئيس مجلس الادارة المرتشي . هذه الصفات التي خلعناها على شخصيات سعد الدين وهبة ، لا تتضح لنا الا بعد ان خلع عنها الفنان الاقنعة اللامعة المزركشة ، وذلك بالمطب الذي وقع فيه الجميع بتوقف الاتوبيس عن السير. ولا شك ان السائق هو المسؤول الاول عن هذا المطب ، ولكننا ندرك شيئا فشيئا ان جميع الركاب مسؤولون بدرجات متفاوتة، سواء بطريق مباشر كما هو الحال بالنسبة للصحفي الذي كان يرغب في التصييف في مرسى مطروح فضلل السائق عن طريقه،

او بالنسبة لبقية الشخصيات التي اشتركت في هدف واحد حقا هو الذهاب الى الاسكندرية ، ولكن نواياها من وراء هذا الهدف اختلفت اختلافا شديدا، او هي بعبارة ادق اتفقت اتفاقا شديدا. وليس هذا التعبير المتناقض بعض الشيء الا تجسيدا للصياغة الدرامية لسكة السلامة ... فلقد توجه ركاب سعد وهبة الى الاسكندرية حقا ، وهو هدف مشترك بينهم جميعا ، غير ان كلا منهم ذهب ليحقق غرضا مختلفا في مظهره عن غرض الآخرين ، فالممثلة ذهبت لتمثل فيلما وتصطاد رجلا ، والموظف يود ان يقضي ليلتين من المتعة الصافية مع زوجة صديقه، وزوجة الباشا تريد ان تفتح الكوتشينة عند الخواجا اليوناني ، والغلام الشاذ والصحفي الكذوب والقواد الملاكي كلهم ابتغوا من التوجه الى الاسكندرية اشياء مختلفة ، من حيث المظهر ، ولكنها اتفقت من حيث الجوهر وهو الغرق في بحر الفساد حتى العنق . ومن ثم كانت اهدافهم في الحقيقة هدفا واحدا ، وكان لا بد لعربة الاتوبيس ان تتوقف بهم عند مفرق الطرق لتكشف المومس عوراتهم في المرة الاولى، وليؤكد سائق الفنطاس صحة الاكتشاف في المرة الثانية . ثم ليكتب رضوان العجوز المجنون ــ وربما كان العاقل الوحيد ــ كلمة النهاية المعذبة بين المقابر والبئر المسموم . فسكة السلامة ليست هي الطريق الى الاسكندرية او القاهرة او مرسى مطروح ، حتى سكة الندامة يبدو انها سراب ، وانما هناك فحسب سكة «اللي يروح ما يرجعش» وهي السكة التي لم يخترها احد ، ولكنها المصير الوحيد الذي اختاره الجميع ، حتى المومس الفاضلة التي صدقت نيتها ، بعد فوات الاوان .

وكأني بسعد الدين وهبة يحذر بأعلى صوت من «فوات الاوان» تلك هي الثيمة التي ركز عليها فيما بعد ، ولكنه هنا كان اكثر تحديدا وتخصيصا من نفسه ومن الآخرين الذين اشتبهوا في ذلك الشيء الغريب الطارىء على مصر الثورة والذين ايقنوا

من انها حبلى بالهزيمة ، والذين تعرفوا على مكونـــــات الجنين المتوحش . كان سعد وهبة اكثر تحديدا ، فقال ان ثمة طبقـــة جديدة وارثة لامتيازات الطبقات القديمة هي التي تتعـــــرج بالمسيرة الثورية نحو منعطفات لا تؤدي الى سكة السلامة وكان اكثر تخصيصا فقال ان هذه الطبقة الجديدة وان كانت تقودنا الى الهزيمة الا انها ستحطم المعبد فوق جميع الرؤوس ، ولن يفلت احد ، لان الاوان يكون قد فات .

تماما ، كما حدث في «بئر السلم» حيث غـاب الشبراوي عاجزا عن اي «فعل» ينقذ السفينة من الغرق . ولست أعتقد مخلصا ان هذا الشبراوي هو «الله» ، كما شاء ان يفسره النقاد الميتافيزيقيون ، او انه «الشعب» كما شاء ان يفسره النقـــــاد الاجتماعيون . وانما الشبراوي ابعد ما يكون عن هذا الاجتهاد المضني والالغاز المميت ، فهو كما صاغه مؤلفه ، رب هـــــذه الاسرة الممزقة ورأسها الاعلى ، انه «السلطان الذي كان حائـرا عند الحكيم ، وطنيا عند الفريد فرج ، يعود في ثيابه الحقيقية بلا مجاز مملوكي او استعارة فولكلورية ، يعود وان ظل طيلـــة العرض المسرحي غائبا عن الوجود او عاجزا عن الحضور . وتكاد عزيزة ابنته ان تنفرد من بين جميع أفراد الاسرة التي مزقهـــا الفساد والضعف ان تؤمن به ، بقدرته على القيام من بير السلم وعودته الى قيادة السفينة التي تسربت المياه من قاعها المثقوب آلاف الثقوب، والتي تنازعتها مئاتالتيارات والعواصف الهوجاء، والتي اصطدمت بعشرات الصخور الناتئة من جوف البحر كربانية الجحيم ... الجميع فيما عداها ــ كالمومس الفاضلة في سكـة السلامة ــ يتصرفون على اساس ان الغائب ميت ، حتى الابــن الوحيد المثقف يعاني من الانهيار العصبي وازدواج الشخصية على اثر لقائه بالموت في الاعمال الفدائية وما آلت اليه اسرته مـــن تفسخ وانحلال . جميع الرجال في الاسرة مصابون بالعقم او ما يشبه العقم ، وجميع النساء ــ فيما عدا عزيزة ــ مصابـــــات

بالشهوة العارمة بغير حدود . ولا احد يضمر للآخر الا الحقـــد والسرقة والقتل والخيانة . كل ذلك ورب الاسرة ــ او قبطـــان السفينة ــ عاجز عن الفعل ، وعجزه يسهم في استشراء الفساد، اي انه بغيابه وعجزه ليس بعيدا عن أسوار المسؤولية . وكما ان سعد الدين وهبة كان اول من تطرق الى الحديث المحدد عـــن «الطبقة الجديدة» القائدة الى سكة الندامة ، فانه ايضا كان اول من خلع ثياب الحيرة والطيبة عن السلطان ، وقال ان العلاقة بين السلطان ونظامه تحتم اشراكه في مسؤولية ما يجري . وتبدو المومس الفاضلة في «سكة السلامة» وعزيزة في «بير السلـم» املا عند سعد الدين وهبة في الخروج من المتاهة الى بر الامان، ولكنها يبدو ان ايضا املا كشراب الصحراء التي يقف رضوان العجوز عند احد أطرافها موقفا بأن «الحرب» لم تنته بعد ، فاذا قلنا انها الحرب العالمية الثانية اردفنا بأن الرجل اذن مجنون ، اما اذا قلنا انها الحرب وحسب، فالرجل اذنهو العاقل الوحيد. وكما ان الامل في النجاة قد لاح في «سكة السلامـــة» كسراب ممتد لا نهائي بين بئرين تقف بينهما لافتة عملاقة تقول «مسموم» ولا يعرف الظمأى اي البئرين هو المسموم ، فلا يروون العطش ولا يشربون السم .. كذلك الامل في برء العاجز وعودة الغائب في «بئر السلم» يتألق هذا الامل لحظة ، ولكن بعد ان تهاوت عناصر الشر ، وتلاشت ذبالة الايمان في قلب عزيزة .

ولعل احدا لم يتشبث بجوهر المشكلة واغفل جزئياتها تماما كما فعل ميخائيل رومان ابان تلك الفترة السابقة على ١٩٦٧ في مسرحيته ذات الفصل الواحد «الوافد» والتي لم يقدر لها العرض الا على نطاق ضيق ولليلة واحدة . والوافد هو رجل عادي تماما وبسيط إلى غير حد ، مشكلته في كلمات انه «جعان جـــوع وحش» . وفي احدى محطات السكة الحديد يلتقي به رجل لم يره الوافد من قبل ومع هذا فالرجل يعرف عنه كل صغـــيرة

وكبيرة ، يعرض عليه العمل في «لوكاندة ميخائيل رومان» حيث يتاح له الطعام اشهى الوان الطعام . وفي اللوكاندة يطلب ما شاء له الخيال ان يطلبه من الاكل والشراب ولكن الجرسون يسأله سؤالا بسيطا ، يسأله عن هويته وما اذا كان يعمل معهم في اللوكاندة ، فهذا هو الشرط الوحيد لتلبية جميع طلباته. والاجابة ليست سهلة ، فهو لا يملك دليلا واحدا على اي شيء ، حتى تذكرة القطار فقدها . ويرفع الجرسون المشكلة الى المستويات الاعلى ، ومن بينهم رفاق قدامى يعرفونه ويتذكرون معه رفقة السلاح والنضال القديم ، ولكنهم جميعا يسألونه «انت معانا في اللوكاندة؟» حتى يصاب باليأس من نوال الاكلة الشهية، فيخبرهم بانه لا يرغب في الطعام فيعتذرون له بأن هذا ايضا غير ممكن لانه لا بد من اثباته بشهادة مرضية ، والحصول عليها مستحيل هي الاخرى لانه لا يعمل معهم في اللوكاندة . ويبدأ الوافد في الهجوم على رفاقه القدامى وكافة العاملين في اللوكاندة ، هجوما مباغتا صاعقا ، ولكنهم لا يلتفتون اليه وانما يطلبون منه ان يكون اكثر هدوءا واقتصادا في كلامه . ويدرك ان حياته قد انتهت حين يسمع او يخيل اليه انه يسمع صوتا يسأله «نفسك في ايه» لانه جرؤ على ان يطلب الطعام والشراب دون ان يكون واياهم في لوكاندة واحدة ، جرؤ على المطالبة بحقه في الخبز جنبا الى جنب مع حقه في الحرية .

ولعل قوة هذا المنهج في التعبير الدرامي ، مصدرها ان الفنان يزاوج بين التجريد المطلق في بناء المسرحية والتجسيد المطلق في محتواها ، وهو المنهج الذي تطور عند ميخائيل رومان فيما بعد واتخذ ابعادا جديدة ، وهو المنهج الذي يمتص الواقع ويمثله ويلفظ نهائيا مظهره الخارجي . لا يعتمد من ناحية المضمون على فكرة مطلقة او تجريد ميتافيزيقي ، هموم وجودية غير ذلك من قضايا تفرض بطبيعتها الفلسفية قالبا تجريديا . وانما هو يتخير مشكلة اجتماعية ملحة ويجردها من الجزئيات والتفاصيل الدقيقة

التي تعرفنا عليها في «الدخان» مثلا . وهو هنا قد تجاوز مرحلة التمرد الفردي الاصم عند «حمدي» الى مرحلة الرفض الكامل لذلك العالم الذي لا يطعم الا من يشارك في اللعبة ، ومن يثبت بالدليل القاطع انه من سكان هذا العالم . انه يرفض «العالـــم الذي يطعم بشرط» حتى اذا كان رفاق نضاله القديم يسهمون في بناء هذا العالم الغريب ، بل ربما كان ذلك ايضا من عوامل رفضه الحاسم . غير ان ميخائيل رومان يدرك بوعي تراجيدي حاد ان مصير اولئك الرافضين هو الموت . لا يعنيه اذا كان الموت جوعا او انتحارا او جنونا وانما هو الموت ، هو المصير المحتوم . وتلك هي رؤيا ميخائيل رومان آنذاك . اللوكاندة بطعامها وشرابها باقية للعاملين فيها الموثوق في هويتهم ، والموت على بابها لمن يجرؤ على قولة «لا» .

فلينزل السلطان من برجه العاجي

ربما كانت مسرحية «الفتى مهران» اكثر الاعمال التي تعرضت لعواصف النقد قبل الهزيمة وربما كانت في نفس الوقت — رغم كل ما يمكن ان يقال عن بنائها الدرامي ونسيجها الشعري — من الاعمال استبصارا بأبعاد ذلك اليوم الدامي الحزين من ايـــام يونيو ١٩٦٧ . وبالرغم من أن الكاتب قد استعار مــــن العصر المملوكي اردبته التاريخية المعروفة بالظلم والقهر ، الا انه لا يوغل في التجريد والتبسيط كما فعل غيره ، لانه لم يكتف باختيـــار الامير وحاشيته من ذلك العصر ، وانما بعث الى الوجود الفني احدى حلقات المقاومة الفلاحية وحدد بقسوة بالغة وعنف شديد آلام هذا الشعب وأوجاعه . وهي آلام الشعور بالغربة في وطنه، لعزلة الامير عن الشعب من جهة ، ولفساد رجالـــه من جهة ،

ولفساد رجاله من جهة اخرى، ولتهديد العدو على الحدود من جهة ثالثة . هكذا بات الشعب في حيرة من امره ، وهكذا جاءت المسرحية كما قال عنها بحق محمود امين العالم من انها «ليست مجرد تسجيل تاريخي لما كان من ظلم المماليك ومقاومة الفلاحين ومساومة بعض الثوار في ذلك العصر ، وانما هي كما أشرنا من قبل تعبير رمزي عن أحداث واقعنا الاجتماعي والسياسي .. والمسرحية في الحقيقة تعبر عن مراحل حياة المجتمع التي سادت فيها الاتجاهات الادارية وانتعشت العناصر المتخلفة وعانت الديمقراطية في التطبيق الاجتماعي. والمسرحية كذلك قد تعرض لبعض القيم بالنقد والتجريح والتشريح وقد تحذر من التلاقي والتهادن بين بعض القوى الاجتماعية ، وقد تحذر كذلك من التحالف والمساومة مع قوى العدوان الخارجي وهي تعبر عن سخط مشروع من عزلة القادة عن الجماهير» (1) . ثم اختلف – بعد هذا التحليل الصحيح – مع النتائج التي توصل اليها الاستاذ الناقد في معرض تقييمه للمسرحية .

ان مهران لا يرى في السلطان عدوا تجب محاربته ، ولكن السلطان هو الذي يدفع بمهران الى حافة العداء ، سواء لانشغاله بغزوة السند او بانشغاله عن هجوم التتار . لذلك يصبح مهران بأحد رفاقه – وبنا ؟ – ان يقول للامير :

«قل له ايها السلطان فلتحرص على موثقنا .. صن حلفنا .
ان في هذا سلاما الوطن .. وأمانا لك من قبل سواك .

...   .

قل له لا ترسل الجيش لكي يفتح سوق السند للتجار، احذر فالخطر جاثم بالباب .

...   .

---

1 – راجع مجلة «المصور» 21–1–1966 .

قل له ان عمالك قد طاردوا الصدق من القلب فما عاد لسان ينطق بسوى الكذب» .

... ...

ومهما بلغت حيرة الحكيم وطيبة قلب الفريد فرج ويأس يوسف ادريس وشك سعد الدين وهبة ورفض ميخائيل رومان وثورة عبد الرحمن الشرقاوي ، فان ايمانا عميقا بمصر يوسد قلوبهم جميعا سواء كانت مصر هي الشعب في مجموعه او بعض طبقاته دون الاخرى ، او كانت هي النظام في جملته او في احدى تفصيلاته دون بقية التفصيلات . ولذلك كانت الليبرالية او الفوضوية او الجزئية او التجريدية الى آخر الصفات السلبية التي يمكن ان تطلق على هذا الكاتب او ذاك ، لا ترتقي الى مستوى التصنيف المتعسف في خانة الثورة المضادة ، وان كانت اعمال الغالبية من هؤلاء الكتّاب لا ترتفع ايضا الى مستوى التصنيف في خانة الثورة . وانما هم كانوا يعانون بكل ذرات دمهم ويلات القلق العنيف ، والبلبلة الهائلة والرؤية الضبابية الغائمة . كانت لديهم مشاعر مبهمة واحاسيس غامضة بأن شيئا مروعا على وشك الحدوث شيئا راوه من موقع مشترك ومواقع مختلفة في آن . واما الواقع المشترك فهو «المجايلة» انهم ـ تقريبا ـ ابناء جيل واحد ، عاش تجربة عامة مشتركة . ولكنهم بعد ذلك يختلفون وفق الموقع الاجتماعي والتركيب النفسي والذهني لكل منهم . ان بنوتهم لجيل واحد هي التي وحدت نظرتهم القائمة لواقع الاشياء ، فهم لا يستطيعون ان يروا ما هو ابعد من قدراتهم ـ العاجزة كشخصياتهم ـ عن التغير. ولكن تكويناتهم الاجتماعية والفكرية المختلفة هي التي تنعكس في اتجاه القتامة عند كل منهم.

ولعل من الغريب ان معظم هؤلاء تعرضوا لحملات قاسية من النقد عند ظهور اعمالهم الغاضبة على خشبة المسرح ، اقسى كثيرا من النقد الذي كان أولى به احمد سعيد ورشاد رشدي .. فهما الكاتبان الوحيدان اللذان يطرحان قضية الثورة الحبلى بالهزيمة

طرحا بعيدا عن البلبلة والقلق والغموض . انهما يرفضان منـــذ البداية المنطلق النظري لفكرة الثورة وفكرة الهزيمة ، فالكلمتان عندهما تحملان معان مغايرة للمعاني المستقرة في الضمير العام ، فلربما كانت الثورة عندهم هي الهزيمة ؛ والعكس ايضا صحيح. لنر مثلا مسرحية «الشبعانين» لاحمد سعيـــد . تدور حوادث المسرحية في بغداد ايام غزو التتار ، وبطلها شحاذ خفيف الظل يقول لابنته في البداية «انا يا روح امك عايز العالم دي كلها تبقى زيي شحاتين» . ونكاد الاحداث أن تتبلور حول شخصيتين : هما حكيم الزمان الذي يدل اسمه عليه ، والقائد عماد الدين الذي يدل اسمه هو الآخر عليه والرجلان كلاهما يواجهان مع الشعب جبروت الامير وقهر السردار. وحين يتولى حكيم الزمان السلطة، تعرف البلاد فسادا ما بعده فساد ، لأن الرجل لاذ بالعبادة عن القيادة . ويتولى الشحاذ من بعده الامارة فيجعل منها بيتا كبيرا للدعارة ويصدر قرارا سلطانيا يقول «يا رفاق .. يا رفيقات .. احنا وكلناكم وشربناكم وفرفشناكم .. مش فاضل غير حاجة واحدة بس ... النسوان الحلوين الطعمين» . ويأمر باعداد كشف بأسماء الرجال والنساء ، لتمر كل النساء على كل الرجال وبالعكس ، «اظن بالشكل ده نبقى ضمننا عدالة التوزيع .. عدالة الهنك .. عدالة الرنك» . ويتألق الامل في اصلاح حال الشحاذ السلطان بتزويجه من «أمل» بنت حكيم الزمان ، ولكنه يأخذ في اقناعها بالكفر والالحاد وحينئذ تثور عليه الجماهـير وتخلعه ، وتتاح الفرصة كاملة للسردار لينفرد بالسلطة ويبطش بالشعب . وتثور عليه الجماهير وتخلعه ، وتنصّب عماد قائدا للثـــورة الجديدة .

لا تحتاج هذه المسرحية ــ واستخدم التعبير مجازا ــ الـى كثير من الجهد لاستشفاف ما وراءها ، لانها لا تحمـــل شيئا وراءها ، وانما هي تقدم كل ما يريد ان يقولـــه الكاتب بصورة مباشرة صارخة لا تقبل التأويل . ان احمد سعيد لا يقف علـى

يمين المجتمع من داخل النظام ، وانما يقف بشجاعة وحزم على يمين المجتمع والنظام معا ، ويحذر مما يمكن ان تؤول اليه الامور اذا سارت بلادنا نحو الاشتراكية . ويزيف صورة غريبة للاشتراكية لا يجرؤ الاستعمار نفسه على تقديمها الان .

اما رشاد رشدي فيسلك في «اتفرج يا سلام» طريقا آخر يفضي الى نفس النتيجة . انه يعود بنا الى احدى فترات الحكم التركي المملوكي ابان القرن الثامن عشر حيث يحكم الوالي مصر بالحديد والنار ، هو وزمرته من القتلة واللصوص «ومع ذلك لما الوالي يمر يحنو له الرؤوس كأنه نبي من الانبياء» .. ولعل هذه الثيمة لم تكتمل عند رشاد رشدي الا في مسرحيته القادمة بعد الهزيمة «بلدي يا بلدي» لذلك نكتفي هنا بالاشارة الى ان الكاتب يرى في الشعب مصدرا أصيلا لفساد السلطان ، وان تدخل السماء وحده هو المنقذ من الضلال .

لقد هوجم يوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوي وميخائيل رومان من بعض النقاد اليساريين عند ظهور اعمالهم هجوما ضاريا كأنهم يؤلفون احدى فرق الثورة المضادة بينما لم يعدم احمد سعيد ناقدا «يساريا» كبيرا يمتدحه . بينما كان الناقد الوحيد الذي تصدى له ممن ندرجهم ببساطة في خانة الفكر الليبرالي . ويبدو ان الانفعال الشخصي الحاد عند هذا الناقد او ذاك ، مصدره الحقيقي ان العمل الفني قد نكأ لديه جرحا غائرا في الاعماق كاد يندمل . هكذا أفسر الموقف من حمدي بطل «الدخان» ، والموقف من مهران في «الفتى مهران» . ولكن هذه الانفعالات الشخصية الموقوتة لا تنفي – خصوصا بعد الهزيمة – ان ثمة حقائق موضوعية مستقلة عن ارادة الكاتب او الناقد ، قد برزت في وضح النهار هكذا .

- ان الشيء الوحيد الذي يجمع عليه المسرح المصري حينذاك بكافة اتجاهاته هو ان ازمة ضارية في باطن هذا المجتمع

توشك على الانفجار .

- ان خطا فاصلا يفرق بين كتّاب مثل توفيق الحكيم والفريد فرج ويوسف ادريس وسعد وهبة وميخائيل رومان والشرقاوي في جانب ، وكتّاب مثل احمد سعيد ورشاد رشدي في جانب آخر . الفريق الاول حائر ومعذب من اجل مصر وشعبها واحيانا نظامها ، والفريق الآخر يرى ان هذه كلها هي العوامل التي افضت بنا الى الظلمة الحالكة . الفريق الاول يحاور المسيرة الثورية وقادتها واحيانا يصارعهم بقصد حماية المسيرة او التحذير من الهوة الفاغرة فاها ، والفريق الآخر لا يرى اصلا في المسيرة اية ثورية ، ويود لو ان الامور سارت الى جهنم .
- ويجمع الفريق الاول في صف واحد عدة عناصر اهمها ان رؤياهم الغاضبة للأزمة هي رؤية المثقفين ، مهما كانت هناك طبقات اجتماعية اخرى تمثل على خشبة المسرح ، فان ثمة مسافة بين رؤية هذه الطبقات لواقعها ورؤية المثقفين في اعمالهم ، مهما بدا هذا المثقف ممزقا عند احدهم او سلبيا عند الآخر ، او ثوريا عند الثالث . والتركيز على ازمة المثقف يعلي بالضرورة مفهوما قاصر لأزمة الديمقراطية ، فانها تكاد تتضاءل لتصبح ازمة حريةالتعبير عند هؤلاء المثقفين انفسهم، وليست ازمة الشعب في مجموعه ، ازمته لا مع الديمقراطية السياسية وحدها وانما مع الديمقراطية الاجتماعية والاقتصادية ايضا . وتتبلور رؤية المثقفين للأزمة ايضا في تعلق هؤلاء الكتّاب بفارس الامل شبه الميتافيزيقي ، القابع فوق عرش السلطة ، حاشرا حينا وطيبا حينا آخر ، عاجزا تارة وضالعا تارة اخرى . ان هذه الرؤية «الفوقية» لمشكلة الحرية والسلطة هي الرؤية المستلهمة اصلا – وفي خفايا اللاشعور – من الايمان المطلق بالفرد ، وربما كانت اسقاطا شخصيا لنموذج واقعي محدد ارتبط به وجدان المثقفين

المصريين سلبا وايجابا فترة من الزمن . ولكن هذا الايمان هو الذى يقود فى خاتمة المطاف الى ان الحرية «منحة» وليست صراعا اجتماعيا ، لذلك جاء «الغضب» فى معظم اعمال هؤلاء الكتّاب ــ ايا كانت درجة العنف والاحتداد ــ غضبا جزئيا وانفعالا موقوتا سريع الزوال . اكثر من ذلك ان هذا الغضب بوضعيته القاصرة شارك في عملية «التنفيس» عن الكظوم المكبوتة وبالتالى فقد كان انعكاسا سلبيا لمناخ الهزيمة السابق على وقوعها .

- تتفاوت رؤى هؤلاء الكتّاب بعد اتفاقهم فى الخط العـــام ــ رؤية المثقفين ــ تفاوتا كبيرا .. فالحكيم يرى الخلاص فى «اختيار» السلطان للقانون دون السيف والفريد فرج يراه فى «استجابة» السلطان لرجاء الحلاق خفيف الظل بأن يعطــى منديل الامان للجميع ، وسعد وهبة يرى المأزق فى سيطرة الطبقة الجديدة على مقاليد الامور ، بينما يرى يوسف ادريس وميخائيل رومان ــ من موقعين مختلفين ــ ان تحـــــدي المستحيل هو طوق النجاة اليتيم .. ويبقى الشرقاوى رائدا لفكرة الصراع الاجتماعى والثورة الشعبية بديلا باهرا اقرب للحلم والتمنى ، تعددت الاسباب لديهم جميعا ــ وفـــق تكويناتهم الاجتماعية والفكرية المختلفة التي تتدرج بدءا من الانتماء الى النظام الى الصراع معه ــ والموت واحد ، لقوى الظلم والقهر والفساد الذي نخر اسس البناء الثوري حتـى اصبح آيلا للسقوط . وعند هذه النقطة يختلف هذا الفريق الممزق والمعذب عن ذلك الفريق «الحاسم» الذى يلتقـــط ظواهر حقيقية وموضوعية ، ولكن بهدف المشاركة فـــى تحطيم البناء وحث الخطى نحو الهزيمة . وما ابعد المسافة بين الذين تنفسوا مناخ الهزيمة فحاولوا ــ حسب مواقعهم ــ ان يدفعوا غائلة الوحش القادم فما استطاعوا ، وأولئك الذين ربوا الوحش وافسحوا له الطريق .

اقبلت الهزيمة في الخامس من يونيو ١٩٦٧ لتعلن نهايـــة طريق مسدود سار فيه كتّابنا بقوة دفع شبه مغناطيسية ، حتى اصطدمت وجوههم المحملقة في الفراغ من الدهشة والذهـــول بالحائط الاصم . ألم يكونوا صادقين في غضبهم ؟ فلماذا فوجئوا؟ لان رؤياهم الغاضبة كانت من القصور بحيث لم تستكشـــف الحقائق الاجتماعية والحضارية الكامنة في أعماق الظاهرة التـي تناولوها بالتعبير والتجسيد ، بالتجريح والتعرية ، بالعواء واللطم على الخدود . كانت رؤياهم ــ بالرغم من التاريخ الماركســـي لبعضهم ــ قد اختلطت عليها المرئيات لانحصار بصيرتهـــم بين الجدران الايديولوجية للبرجوازي الصغير ، البالغ القلق والتمزق والتردد .. حتى الموت .

وباستثناء ميخائيل رومان في «العرضحالجي» لم تتطـــور خشبة المسرح المصري عما كانت عليه قبل الهزيمة ... فيوسف ادريس في «المخططين» يلتقط تفصيلة من تفصيلات «الفرافير» هي فكرة المساواة المطلقة بين البشر في ظل نظام شمولي يسيطر حتى على انفاسهم . وفي قالب فانتازي يصور لنا الفنان جماعة سرية تدعو الى تخطيط الانسان بلون واحد يسود على كل شيء .. ولهذه الجماعة قائد هو «الاخ الاكبر» يتعبدون في محرابه فقد ذابت ذواتهم في ذاته العليا . ويقيم يوسف ادريس مسحـــرا داخل المسرح بعرض مسرحية «مؤسسة السعادة الكبرى» حيث نشاهد رئيس مجلس الادارة الذي راح يلعب اليوجا ويلعب باموال الدولة ويلعب بالنساء ويلعب بموظفيـــه التابعين الخاضعين . وحينئذ ينجح الاخ الاكبر وجماعته في الاستيلاء على المؤسســة الفاسدة ويسمونها بمؤسسة السعادة الحقيقية ويشرعون فـــي تطبيق فكرة التخطيط ، وينجحون في تخطيط العالم بأسره .

ولكن بعد فترة يلاحظ الاخ الاكبر ان السعادة لم تتحقق فى العالم كما توهم ، وان لا فرق بين رفاق نضاله وبين موظفى رئيس مجلس الادارة السابق . وفى ذكرى مرور مائة شهر على تخطيط الكرة الارضية تبلغ الازمة التى يعانيها الاخ الاكبر بينه وبين نفسه ذروتها ، فيعلن تحوله الجديد عن فكرة التخطيط «نسيب الناس حرة ، كل واحد يختار لونه زى ما هو عاوز ، كل واحد يختار طعمه يختار مخه ، يختار اللى هوه عاوزه» ، «العالم مش ممكن يعيش ابيض واسود ، العالم فيه الوان ، والالوان كثير بعدد كل حاجة فى الدنيا ممكن تتكون» . ولكن ثورة الاخ الاكبر تأتى بعد الاوان ، فحين وقف يخطب فى الجماهير بفكرته الجديدة ، كان اعضاء مجلس الادارة قد احتاطوا للامر ووصلوا الميكروفون بتسجيل قديم له يدعو الى التخطيط بحماس شديد . وهكذا تبدد صوته الحقيقى فى الهواء ولم يصل الى الجماهير. ان زملاءه من رفاق الدعوة قد تحولوا الى حائط من فولاذ يحجبه عن الشعب ، فهم يستفيدون من بقاء المؤسسة كما هى ، بل هو نفسه — ذلك المجنون — يجب ان يبقى صورة براقة جذابة للجماهير ، اما صوته فالتكنولوجيا قادرة على تزييفه .

والحق ان القضية التى يثيرها يوسف ادريس فى مستواها التجريدى المطلق ، قضية غير مطروحة ، لا بالنسبة لمجتمعنا ولا لاى مجتمع آخر ، فالمساواة المطلقة بين البشر ستظل حلم الانسان الابدى من اجل التقدم خطوات — حققتها بعض المجتمعات المعاصرة فعلا — على الطريق من غابة الظلم الاجتماعى الى جنة العدالة . وفى المستوى النظرى ايضا لا بديل للتخطيط الا مجتمع الغابة حيث لا يتمتع الفار بحريته فى حضرة القط ولا يتمتع القط بحريته فى حضرة الاسد . واذن فالحرية المطلقة نفسها — كالمساواة — ستظل حلم الانسان الابدى من اجل التقدم خطوات — حققتها فعلا بعض المجتمعات المعاصرة — على الطريق من شريعة الغاب الى سيادة القانون . فاذا تركنا التجريد وقلنا

ان يوسف ادريس يقصد مجتمعنا قصدا منذ ثارت مصر على نظام اللصوص والنساء واليوجا والخنوع وسارت في طريق الثـــورة خطوات حققت خلالها بعض الاحلام ولم تحقق البعض الآخر ... فان المسرحية عندئذ تكاد تقتصر على الحدوتة المكرورة ، حدوتة السلطان الطيب والحاشية الفاسدة ، بل هي تعكس ايمانا عميقا بطيبة هذا السلطان وعذابه بين ما كان يحلم به وما رآه فـــي التطبيق . وهي رؤية خاطئة لمشكلة مصر قبل الهزيمة وبعدهـــا خاطئة في تصور العلاقة بين السلطة والحرية ، بين السلطـــة والشعب وبين السلطان والنظام .

ولكن ازمة الاخ الاكبر في «المخططين» اكثر رقيا بما لا يقاس عن ازمة اوديب في مسرحية «انت اللي قتلت الوحش» لعلـــي سالم ، حيث يبدو الملك رجلا عبيطا غافلا عن كل ما يدور حوله، وان المشكلة ليست اكثر من ان مجموعة من الاشرار تحيط بهذا الرجل الطيب . والتالي فلو ان الملك تخلص من هؤلاء الاشرار ، فسيعم الخير والرخاء ويسود الامن والحرية ويرفرف الســـلام والعدل . وهي رؤية ساذجة لواقع الهزيمة التي منيت بها بلادنا، تبلورت فنيا في تلك الخاتمة الصارخة بشعارات مجردة كالخلاص بالفن وحرية الكلمة وحرية الانسان وما الى ذلك من مجردات لا تعني سوى التخبط اذا حسنت النوايا او تزييف الواقـــع اذا ساءت ، والنتيجة في الحالين واحدة . وكما اختار يوســـف ادريس قضية غير مطروحة ليدلف منها الى قضيـــة مطروحة ، وأعني بها قضية الحرية ، كذلك لجأ علي سالم الى الفانتازيـــا ليصور عصرا تكنولوجيا باهرا للعين المجردة ، استطاع فيـــه الانسان ان يصل الى اعلى ذرى الحضارة الصناعية ، ولكنه في نفس الوقت الى اعلى ذرى الرعب . وهي معادلة لا تتفق مقدماتها مع النتيجة العجيبة القائلة بأن اوديب لا حول له ولا قوة وانـــه رغب في قول الحقيقة للناس . ان هذه المعادلة قد تصح علـــى

المانيا النازية ، وهى تستقيم عندئذ مع قائد كهتلر . اما كاتبنا فقد سقط بين التعميم المجرد والتخصيص المجسد ، لأزمة الحرية ومأساة اوديب . قادة التعميم الى ديكور النازية والفاشية والمكارثية ، وقادة التخصيص الى هذا الملك الممزق الفؤاد بين اعلان الحقيقة والحاشية الفاسدة . كان الكاتب هو الآخر يخفى ايمانا ميتافيزيقيا برأس السلطة ، وايمانا مماثلا بفساد الحاشية المحيطة به ، وايمانا لا يقل حرارة بأن «الفن» هو الاداة الرئيسية للتغيير المنشود وهى رؤية زائفة من كافة جوانبها ، ومضللة من جميع زواياها ، مقدماتها لا تقل شذوذا عن نتائجها . وكلاهما ـ المقدمات والنتائج ـ لا يكشفان الواقع اكثر مما كشفت عنه المحاكمات فى اعقاب الهزيمة ، قبل ان يكتب الكاتب مسرحيته ، فهى من قبيل تحصيل الحاصل ، ومن ثم كان دورها تكريس الواقع رغم البهارات الحريفة التى استفزت اوتار الغضب دون ان تنشد نشيد الغضب .

ولا يكاد السيد البدوى او متولى فى مسرحية «بلدى يا بلدى» لرشاد رشدي ان يختلف عن الاخ الاكبر او اوديب عند يوسف ادريس وعلي سالم .. فكلاهما رجل طيب فى قمة السلطة الروحية او السياسية ، تحيطه حاشية الفساد المشهورة. ولكن رشاد رشدى يضيف ما سبق ان اشار اليه فى «اتفرج يا سلام» من ان الشعب المصري بطبيعته ـ كذا ـ قطيع مستسلم للظلم والقهر. ويضيف ايضا فكرته القديمة عن الحل الإلهى للأزمة المستفحلة . هكذا يدور الحوار بين السيد البدوى ومتولى :

«متولى : سيدى .. التتر فى الشام ، والروم فى دمياط ، والمماليك فى الحكم ، وبهرام الارمنى فى كرسى الوزارة ، والناس اصبحوا عبيد كل هؤلاء .

السيد : انت تبغى تحريرهم .. وانا كذلك .

متولى : فيم اذن تطلب منى أن أنتظر ؟ لقد جمعت جيشا من الرجال الاقوياء .

السيد : الجيش لا يكفي ، ربما استطاع تحرير الارض من الغزاة ، ولكنه لا يملك تحرير اصحاب الارض» .

وحين ينزل السيد البدوي الى جماهير الشعب ، فانهم لا يعرفونه ولا ينصتون اليه ـ وهذا هو القاسم المشترك الاعظم بين الاخ الاكبر واوديب والسيد البدوي ـ وهم لاهون عنه بأقصى درجات الغفلة والدوار في حلقات الذكر ، وذلك هو الفرق بين رشاد رشدي وغيره من الكتّاب الذين رأوا في الحاشية او في الخوف جدارا عاليا بين القائد والجماهير ، بينما هذه الجماهير عند رشاد رشدي هي علة العلل وسر الداء الدفين .

على النقيض من الرؤية القاصرة عند يوسف ادريس ، والاكثر قصورا عند علي سالم ، وعلى النقيض من الرؤية المتكاملة في عدائها للشعب عند رشاد رشدي قدم ميخائيل رومان انضج اعماله على الاطلاق وهي مسرحية «العرضحالجي» التي تعد أهم الاعمال التي عالجت اخطر قضايا الساعة بعد الهزيمة (١) . انه يعيد الينا بطله القديم «حمدي» بعد ان تطورت أزمته فلم تعد مجرد التناقض بين الحلم والواقع ، ولم تعد نهايتها ان تقول «لا» وكفى . وانما اصبحت ازمة حمدي في «العرضحالجي» هي التناقض بين الفكر والعمل ، بين النظر والواقع المنظور . وهو يعاني هذا التمزق الجديد على كافة المستويات ، بينه وبين نفسه . وبينه وبين اهل منزله ، وبينه وبين الجماهير العريضة في الشارع المصري ، ان زوجته قد استراحت الى فكر يتطلع للانتماء الى الناس الاكابر «دبوس ابرة لازم يجيبوه من بره .. مش ممكن الواحد منهم يحط على جسمه اشاية من صنع مصر .. ناس عايشين من غير ميزانيات» ... هذه الطبقة التي ينظر اليها

---

١ ـ الاسم الاصلي للمسرحية عندما نشرت هو «الزجاج» .

حمدي بفكر مختلف فيسميها «الفتارين» اللامعة كالشمس حين تسطع على الوحل . ثمة تناقض اذن بين حمدي وزوجته ، ولكن «واقع» حمدي هو التكيف الفعلي مع فكر هذه الزوجة رغم ما يلاقيه من مهانة واحتقار واذلال ، حتى من الخادمة . انه يسب ويلعن ويسخر ، ولكنه لا يفعل شيئا . وانما الطرف الآخر هو الذي يفعل فعلة ، ربما بنشاط اكبر كلما ازداد حمدي انفصالا وعجزا عن الفعل . ولكنه فجأة يقرر ان يكتب «شكوى» وترتبك الامور بينه وبين العرضحالجية واولاد البلد. فهم لا يفهمونه ، حتى اذا قدم له الشاويش قلما ليكتب «انا بطلت استعمله ، لا فيه حبر ولا عاد منه فايدة . حبره جف من زمان ، وحتى ان كتب الكلام بيطلع منه فارغ ، لا بيتفهم ولا بتيجي منه فايدة» . غير ان سوء التفاهم بينه وبين الجماهير المطحونة من حوله ، يبدأ في التلاشي حين يدركون ان «الفتارين» التي يطالب بتحطيمها ليست فتارين السجاير والسندوتشات التي يرتزقون منها وانما هي تلك الواجهات البراقة اللامعة التي تخفي في جوفها كل عفن ، انها هي التي تنهب رزقهم لتخشو بطون «نساء الانكشارية» كما يدعو ميخائيل رومان بنات الطبقة الجديدة . الفتارين هي الرمز العاري من الغمز واللمز لذلك الورم الخبيث في صدر مجتمعنا في قلبه واحشائه . ويشتبك الماضي بالحاضر في نداء حمدي «الى كافة عموم اهل الوادي الكرام اجمعين في الحقول والغيطان والمصانع والمكاتب والمزارع والصحاري ، الى عموم كافة الفلاحين والافنديات والحاضر يعلن الغايب» اليهم جميعا يطلب ان يحطموا الفتارين اينما وجدت دون خشية المواجهة ، فتحطيمها هو الذي سيرد لهم – وله – حقوقهم المغتصبة في الداخل والخارج ، في النفس وعند الآخرين ، في البيت والشارع .

ان «المثقف الثوري المأزوم» في هذه المسرحية يصفي حسابا هائلا مع مسرح البرجوازية الصغيرة ومسرح الطبقة الجديدة على

السواء . انه من خلال «المونو دراما» ـ القالب التعبيري ا آثره الكاتب ـ بطرح ديالوجا حيا ومتقدا مع كافة الاطـــرا المعنية بالثورة . ليست الحرية هنا ان نفكر ، وانما ان نفكـــر ونفعل . وليست الديمقراطية هنا مطلبا من كيان فوقي ، وانما هي صراع اجتماعي تخوضه أسفل الدرجات الاجتماعية . وليس هناك سلطان طيب وحاشية فاسدة ، وانما هناك طبقة لهـــا احلامها ومصالحها .

وعلى هذا النحو يمكن اعتبار «العرضحالجي» مدخلا صحيحا الى المسرح السياسي الذي لم تتكامل مقوماته بعد على الخشبة المصرية الغاضبة . فبالرغم من الهموم السياسية الواضحة فـي تفكير كتابنا ومخرجينا ، الا ان ابنيتهم المسرحية لا تخرج عـن كونها استعارات مشتتة من مختلف عصور واتجاهـات المسارح الغربية والشرقية ، لانهم لا يطابقون بين الفكر العاكس والفـــن المنعكس ... وانما هم يحاولون صياغة فكر بسيط ـ يتفق مع مستوانا ـ صياغات بالغة التعقيد ، وأحيانا الافتعـال . هذا لا ينفي انهم بهذه الاستعارات المشتتة جددوا الى حد ما في بنية الفن المسرحي ، ولكن هذا التجديد ما يزال بحاجة الى التأصيل.

وهذا لن يتوفر الا بتأصيل سابق عليه الفكـــر . فكما ان المسرح السياسي والملحمي والشامل عندنا ، ليس هـو المسرح السياسي او الملحمي او الشامل الذي يقصده اصحابه الاصليون، كذلك جاء «الغضب» في مسرحنا المعاصر ـ في معظمه ـ صائحا نائحا مولولا ، ولكنه ليس غضبا غاضبا ، اي اصيلا . وهذا ما عبرت عنه بنهاية الطريق المسدود الذي انتهى بهذا المسرح الـى تكرار الحدوتة والمجاز والاسقاط والاثر الموقوت السريع الزوال والافق الضيق المحدود ببيئة وجيل ونظام بالغـــي التحديد .. والتغيير . ولقد كانت «العرضحالجي» استثناء نادرا في القدرة على الانفلات من عنق الزجاجة ، وجاءت «الجنس الثالث» ليوسف

ادريس فيما بعد انفلاتا من نوع آخر . ولكن الطريق المسدود لا يزال هو الاساس فيما نشاهده من دوران حول ثيمة واحدة ، دالا بذلك على نهاية جيل ، ونهاية فكر ، ونهاية انتماء .

الفصل الخامس

فلسطين على خشبة المسرح المصرى

الفصل الخامس

فلسطين على خشبة المسرح المصري

اقبلت ماساة فلسطين وخلاصها ـ بعد الهزيمة الاخيرة ـ منقذا رسميا للأدب العربي الحديث عامة ، والمسرح على وجه الخصوص . ذلك ان ادبنا قبيل الخامس من يونيو ١٩٦٧ ، كان قد أوشك على التورط في مأزق معتم ، عند نهاية طريق مسدود هو التركيز المكثف على السلبيات الكامنة في البناء الاجتماعي . وقد كان الوجه الايجابي الوحيد لهذا الادب السوداوي الحزين، انه استطاع في أنضج آثاره واعمقها ، ان يستشرف مجاهل الغيب ويتنبأ بالكارثة . ولكن النبوءة نفسها جاءت من صنع مناخ الهزيمة ، قاصرة في جوهرها عن استشراف ما بعدها . اي ان اولئك الذين استطاعوا ببصيرة ثاقبة ان يروا الهول قبل وقوعه، لم يستطيعوا في واقع الامر ان يتجاوزوا انفسهم ، فقد راوا

الهزيمة حقا ولكن بنظرة احادية الجانب .. فلم يروا سوى بعدها السلبي وكأنه البعد الوحيد ، ولم تظهر في ادبنا بارقة أمل في تجاوز الهزيمة ان وقعت ، لا لان الايمان في النصر كان مطلقا ، وانما لأن اليأس هو الذي كان النغمة السائدة والمطلقة . ولعل مبعث ذلك لم يكن فحسب المناخ السلبي الذي يظلل الانسان العربي اينما كان ، وانما كانت هناك كذلك طبيعة التكوين الفكري والاجتماعي لادبائنا ، وهي الطبيعة التي املت عليهم بدرجات متفاوتة «تعميم» السلب و«اطلاق» السواد .. بحيث بدت الصورة على هذا النحو الفارق في الظلمة التي طالعتنا ـ على سبيل المثال ـ في انتاج كبير الروائيين العرب نجيب محفوظ ، وبخاصة في روايتيه السابقتين مباشرة على الهزيمة ، «ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» وفي معظم اعمال المسرح المصري الموازية لهذا التاريخ .

ولئن كان لا بد من الاعتراف بأن طائفة من كتّابنا لم تفاجأ موضوعيا بالهزيمة ، بل وتنبأت بها في صورة من الصور ، فلنه ينبغي الاعتراف ايضا بانهم فوجئوا الى حد كبير بأحداث ما بعد الهزيمة ومجتمع ما بعد الهزيمة ، واخيرا ـ وربما كان اولا ـ انسان ما بعد الهزيمة .

ومن قبيل التسجيل الامين لما حدث ، يتعين القول بأن فريقا من الكتّاب آثر رغم كل شيء ان يظل انتاجه بعد الخامس من يونيو امتدادا مستقيما لانتاجه قبل ذلك ، تساند رؤياه القديمة بعض السلبيات التي لا تنال تنخر في مجتمعنا ، ومن ثم كانت هناك هذه الاعمال التي تطالعنا بين الحين والحين ، والحزن العميق نغمتها السائدة والاصيلة . ولكن يتعين القول ايضا بأن كتّابا كثيرين حاولوا مواكبة ـ او مسايرة ـ ما استجد على خشبة الاحداث ، وفي مقدمتها الحدث الاكبر والاعمق والاخطر : المقاومة الفلسطينية .

ولم تكن المقاومة الفلسطينية موضوعا غائبا عن الادب العربي الحديث طيلة العشرين عاما الماضية . ولكنها بغير شك قد تطورت في الوجدان العربي المعاصر لاحداث حزيران الدامية تطورا يكاد يكون كيفيا ، انعكاسا لما آلت اليه الامور غورا وعمقا في الوضوح والتبلور . ومعنى ذلك ان المقاومة الفلسطينية ــ قضية وموضوعا للادب ــ قد اكتسبت بعد الهزيمة أبعادا لم تكن لها مــن قبل ، وكذلك الاستجابة الفنية لهذه القضية قد تباينت حقا من كاتب الى آخر ، ولكنها احتفت في النهاية بالمقاومة كطريق يتيـــــم للخلاص . هذا الطريق الذي لم تلح بدايته امام هؤلاء الكتّـاب انفسهم ــ وغيرهم ــ قبل ان تطفو معالمه على سطح الواقع ، بل كانت الغالبية منهم قد وصلت بأقصى ما تتمتع به من درجات الموهبة والثقافة الى رؤيا الطريق المسدود .

وسوف أقتصر هنا على تقديم احدى الشرائح الفنية التـي اتخذت من المقاومة الفلسطينية خامة لها ، هي الشريحة المسرحية التي تم عرضها على خشبة المسرح المصري ، ثم اتيح لبعضها ان يواجه جمهورا أوسع في الوطن العربي . اتخذ من المسرح اذن مجرد مثال لما انطوت عليه الاستجابة الفنية للحدث الاكبر فــي حياتنا المعاصرة من تباين واختلاف بين كاتب وآخر ، بين سهيل ادريس في «زهرة من دم» وعبد الرحمن الشرقاوي في «وطني عكا» ومعين بسيسو في «ثورة الزنج» والفريد فرج في «النار والزيتون » .

***

ان اختيار الشمة الدرامية المناسبة هو أولى المشكلات التي تواجه الكاتب المسرحي الذي يتصدى لمعالجــة قضية بالغـــــة الحساسية والتعقيد كقضية المقاومة ، ذلك ان هذا الاختيار يعد

بمثابة المدخل الذى يلقى بظلاله على طول المسرحية وعرضها وعمقها ، فالثيمة بعد تحديدها من جانب الكاتب بحرية تامة ، تعود بدورها فتتحكم فى السياق الى مدى بعيد يصعب معه تعديل مدارها ، وإلا افلت منه الزمام وتبعثر البناء وتشتتت الافكار ، وتحول العمل الفنى الى ما يشبه الفوضى . ولا يعنى ذلك ان البديل هو ان يصمم الكاتب عمله من قبل ان يبدأ فى تشييده تصميما ذهنيا صارما ، فهذا من شانه ايضا ان يحيل العمل الى كتلة جامدة صماء أقرب الى الآلة منها الى الكائن الحى المتدفق بالحياة . وانما لا بد للكاتب من ان يحدد ثيمته فى البداية تحديدا واعيا بقدرتها اثناء عملية الخلق على تشكيل البنية المسرحية بما يتواءم مع سماتها الرئيسية .

هكذا كان القلق الذي ساور سهيل ادريس فى «زهرة من دم» والشرقاوى فى «وطنى عكا» من العوامل الرئيسية التى أدت الى تفتيت كلتا المسرحيتين الى صور متناثرة حينا والى أحداث متوازية احيانا والى مونولوجات متقاطعة فى معظم الاحيان . كذلك كان التحديد البالغ الدقة لثيمتى «ثورة الزنج» و«النار والزيتون» من العناصر الهامة فى الاتساق العام لكلتا المسرحيتين، والتماسك الداخلى الذي انطويتا عليه بمقدار او بآخر .

ومن الطبيعى ان تكون «مواكبة الحدث» لا التنبؤ به ولا التأريخ له ، هو الاطار العام لأى ثيمة مسرحية تدور حول المقاومة الفلسطينية الراهنة .. والمواكبة الحية الحاضرة لا تمنع السياق من التفاتة للوراء او نظرة للامام ، تحضن الماضى وتستشرف المستقبل ، ذلك ان مواكبة الحدث فى لحظة حضوره لا تعنى جمود «الحركة» او اختزالها الى «محلك سر» ولكن الحاضر مع هذا هو الذى يحتل الحيز الرئيسى فى مسرحية لم تسبق الحدث ولم تات تالية له .

وكذلك فان مسرحية تدور حول المقاومة الفلسطينية لا بد لثيمتها وأن تشتمل على الأبعاد الثلاثة الجوهرية فى كل ادب

يدور حول المقاومة ، واعني بها البعد الانساني والبعد القومي والبعد الاجتماعي . ورغم هذا فالبعد القومي هو مركز الدائرة من مجموع الصراعات التي يشتمل عليها البناء المسرحي . واذا كان الزمن بمعناه الفني ـ ماضيا او حاضرا او مستقبلا ـ هو الذي يحدد للفنان أدواته التكنيكية في التعبير الجمالي ، فان الخلل او التوازن الذي يقيمه بين الأبعاد الثلاثة الجوهرية ـ الانسانية والقومية والاجتماعية ـ هو الذي يحدد له أدواته الفكرية . ولذلك قلت ان اختيار الثيمة منذ البداية هو التبعة الاساسية التي يتحمل الكاتب مسئوليتها طيلة انشغاله ببقية مراحل الصياغة الفنية . فما هي الثيمات التي اعتمدها كتابنا الاربعة مدخلا الى أبنيتهم المسرحية ؟

تتساءل «فادية» احدى الشخصيات الرئيسية في مسرحية سهيل ادريس قرب نهاية الفصل الاول «أليس هناك ثمن آخر لسعادتنا ؟ أيجب ان ندفع ثمن هذه السعادة بحرا من الآلام والدماء ؟» ، ويجيبها «هشام» الفتى الذي يبادلها الحب «أتدرين؟ راودتني هذه الفكرة منذ ايام حين كنت والرفاق تعبر واديا موحشا لجأنا اليه ، اذ كانت احدى طائرات الهليكوبتر تطاردنا ، وذات لحظة أحسست بالتعب ، بل ببعض الاسى يتسرب الى نفسي من غير ان أفهم مبعثه ، وقلت لسعيد انني بدأت اخشى المستقبل ، وان أعواما من الآلام تنتظرنا ، وآنذاك لمحت على جانب ساقية اعترضت سبيلنا زهرة غريبة لم أشهد مثلها من قبل ، كانت زهرة حمراء قانئة اللون ذات اوراق دقيقة .. ولا أدري لماذا ذكرتك على الفور ، وتساءلت في رعشة : اي وجه للشبه بين زهرة الدم هذه وبين فادية ؟» (١) . وعند نهاية الفصل الثاني

---

١ ـ ارجو فيما يختص بهذه المسرحية مراجعة المقتبسات على النص المنشور في سلسلة «مسرحيات عربية» دار الكاتب العربي ـ القاهرة ١٩٦٩ .

تغيب فادية عن وعيها في مكتب احد ضباط العدو ، حين تشاهد دما على الارض تخلف عن تعذيب اخيها او حبيبها . وإذ تغيب عن وعيها وتسقط ينكشف ثوبها عن ساقها فينحني فوقهـا الضابط ويحملها بين ذراعيه ويقبلها في عنقها ، ثم يضعها على الاريكة وهو يحدق في ساقيها . وعند نهايـة الفصل الثالث والاخير يثقب صوت فادية جنح الظلام وهي تقول «لست أدري : أهم الذين اغتصبوني ام انا التي استسلمت ؟» .. لو استطعنا أن نبقي على هذا الخيط بين ايدينا وسط الشد والجذب الـذي يتناوب بقية الخيوط التي ازدحمت وتشابكت وتعقدت فـي «زهرة من دم» ، فاننا نستطيع ان نحصل على قوام الثيمـة المسرحية التي اختارها سهيل ادريس لينسج منها وحواليها عمله المسرحي .. وهي الثيمة التي ارتدت ثياب الرمز في شخصية فادية التي تظهر عند الخاتمة كطيف سماوي في رداء شفـاف البياض ، يصطبغ تدريجيا بلون احمر من زهور قانية بلون الدم، وحين تبسط ذراعيها باتجاه هشام يسترد الثوب لونه الابيـض الناصع ، ويهتف هشام كالحالم «كنت دائما واثقا انك ستعودين الي محررة ، نقية ، رائعة» ويسدل الستار . ولقد اضطر سهيل ادريس الى هذه الخاتمة الحالمة اتساقا مع الثيمة التي اختارها مقدما ، لا اقتناعا بضرورتها الفنية .. بل ان هذه الخاتمة قـد اساءت الى مبدأ الضرورة الفنية اساءة بالغة ، فالاستغراق في الحلم لا يحقق طموحا مشروعا الى التنبؤ بالتحرير ، وانمـا يستدرج أقدامنا الى هاوية الوهم . لقد اراد سهيل ادريس بغير شك ان يستبق اللحظة الدامية التي تعيشها امتنا لترى «فادية» معنا ان الثمن الفادح الذي دفعته — سواء كان دماء بكارتها او دماء الشهداء — قد استوجب السداد ، وها هي ذي فلسطين تعود عروسا حرة في ثوبها الابيض . ولكن هذا الذي ارَاده الكاتب شيء مختلف أشد الاختلاف عما ارادته المسرحية في خاتمتهـا

البشرية ، وواقعها الذي تواكبه . ان التنبؤ بالنصر امر محفوف بالمخاطر ، اذا تجاوز مرحلة الايمان والنضال لتجسيد هـــذا الايمان .. فالعدو ليس كما صوّره سهيل ادريس مجرد «مجنون بالجنس» او راغب عن البقاء في فلسطين ، اذن لكان عدوا يسير المنال ، لا يحتاج النصر عليه الى هذا الحلم الباهر ، ولا تحتاج مقاومته الى هذه الدرجة القصوى من الفداء القريب من الفكرة المسيحية ، حيث تفتدي الارض بالعرض (لاحظ اسم الشخصية: فادية) . ولأن صورة العدو في واقع الامر اكثر تعقيداً من الصورة التي قدمها الكاتب فان النصر المرتقب ــ اذا كان لا بد من التركيز عليه ــ يظل ايمانا في قلوب المناضلين ، تجسده بطولتهم فـــي المقاومة ، وربما عذابهم وآساهم ، اكثر مما تجسده الاذاعـــات العربية وهي تعلن النبأ العظيم بتحرير فلسطين ، فالنصر ــ من الموقع الراهن للمقاومة الفلسطينية ــ ليس خبرا يذاع وانما نضال ضار في الداخل والخارج ، في صفوف الثورة نفسها ، وصفوف اصدقائها وأعدائها على السواء ، والنصر اخيرا رؤيا مشروعة ، بشرط الا تنفصل لحظة واحدة عن الارتباط بالواقع الحي الذي يفرز السلب والايجاب معا ، وإلا غرقنا في الوهم الذي كان سببا من اسباب الهزيمة . ولقد جاء النصر في «زهرة من دم» خاتمة منطقية تماما مع المقدمات التي ادت اليها ، فالثيمة الرمزيـــة المجردة ــ عن الفداء ــ كان لا بد وأن تقود المؤلف الى هذه النهاية التي تنفصل عن مقومات الواقع انفصالا عميقا .. مما اضطـــر المؤلف لان يستعين بالاقنعة الذهنية في تجسيـــده المسرحي ، لحماية النهاية من الشذوذ على أوامر المقدمة .

اما عبد الرحمن الشرقاوي في «وطني عكا» فيكاد ان يكون ــ رغم البناء الشعري للمسرحية ــ على النقيض من التجريـــد الذهني في «زهرة من دم» . ان الثيمة الاساسية تقع على الطرف المقابل من ثيمة سهيل ادريس التي تبالغ في سلبيـــة العدو ، وبخاصة على الصعيد الاخلاقي ، اذ يبالغ عبد الرحمن الشرقاوي

مبالغة مفرطة في تصوير الضمير الاسرائيلي الذي تألم غاية الالم وتعذب الى غير حد لما حدث ويحدث للعرب في الاراضي المحتلة . وهو لا يستهين مطلقا بالجانب القومي من المأساة ، ولا تغفل عينه عن بعدها الاجتماعي ، ولكنه يركز الضوء الساطع على جانبها الانساني ، يركزه للدرجة التي تفلت فيها الموازين من ضوابط القياس ، فيصاب البناء بأكمله بخلل لا يخيب ، فالبعد الانساني كما تخيله الشرقاوي - ولا اقول كما استلهمه من الواقع - يتجسد في ان يغادر المثقف اليهودي اسرائيل الى بلده الاصلي فرنسا احتجاجا ، وأن تفكر زوجته قليلا في الامر ولا تلبث ان ترى ما ارتآه ، وأن يتحول الكاتب الغربي عن مناصرة اسرائيل الى جانب العرب على اثر ما شاهده من بشاعة ووحشية، اما زميلته الصحفية فيتطرف بها الامر الى ان تعشق فدائيا يبادلها الحب وتصبح مناضلة في صف المقاومة الفلسطينية ، وكذلك يتحول الضابط اليهودي الامريكي الاصل الى متمرد على الاوضاع ، اما الضابط اليهودي العربي الاصل فيصل به التمرد الى حكم الاعدام .

واود ان اقول ان الدافع الذي حدا بالكاتب الى التركيز المكثف على البعد الانساني هو في جوهره دافع نبيل ، بل هو يستطيع ان يرد على ناقديه بقوله انه تعمد «النبوءة» بما يضمره الغيب خلف حجب الحاضر واستاره الثقيلة ، ولكنه بذلك يكون قد اندفع الى نفس الحافة الحرجة التي وقف عليها سهيل ادريس ، حافة الاستغراق في الوهم ، فلا شك ان هناك «خلافات» داخل السلطة الاسرائيلية ، وليس من شك ان هناك «تذمرا» في صفوف المثقفين اليهود ، ولا شك ايضا ان جانبا من الراي العام العالمي بدأ يحذر الدعاية الصهيونية ويوشك ان يتخذ موقفا منصفا ، ولكننا في الفن - وهو اختيار - يجب أن ننتقي من الوقائع ما لا يضلل هذا الراي العام نفسه ، فضلا عن الاسراف

في الثقة بالنفس الى درجة الغرور وهي احدى الخطوات الى الهزيمة لا الى النصر . واذا كان الفن اختيارا ، فان معجزة الفن الحقيقية هي انه يصل من خلال منتهى التخصيص الى منتهى التعميم ، لذلك نقول ان «الحجم» الذي اعطاه الشرقاوي للبعد الانساني من مأساة فلسطين وخلاصها ، لا يكفل الصدق لمسرحية «وطني عكا» في مختلف مستوياتها الفكرية والفنية . ولقد اختار الكاتب ان يوازي ويقاطع بين عدة ثيمات في وقت واحد ، وهو اختيار صعب لم يوفق الى تحقيقه ، هكذا تبدأ المسرحية عشية الهزيمة والسياح القاهريون في غزة يشترون ويشترون ويشترون . وهكذا الامر ايضا غداة الهزيمة . فالضابط الاسرائيلي يطالعنا بمجموعة مذهلة من الصور «للكابريهات» التي ازدادت انتشارا على جانبي شارع الهرم . ومنذ البداية تواجهنا ايضا فكرة صراع الاجيال ووحدتها فى المعركة ، والافكار المتخلفة تصدر عن الجيل القديم رغم حماسه وخبرته ، والافكار المتقدمة تصدر عن الجيل الجديد رغم اندفاعه وتهوره . وهي ثيمة قريبة غاية القرب مما أومأ به «غسان» مع قوله :

«العدو الجائم اليوم على الانفاس لا يفصل ما بين يسار ويمين .

عندما نمضي جميعا لنقاوم» (١) .

مشيرا بذلك الى المضمون الديمقراطي للمقاومة ، كما عرضته ليلى في حوارها مع ابيها ، وهو المضمون الذي لا يفرق بين جيل وجيل ، ولا بين جنس وجنس ، ولا بين دين ودين .

هناك كذلك المحور الذي كادت الاحداث ان تدور من حوله ،

---

١ - كافة المقتبسات المأخوذة عن «وطني عكا» يراجع بشأنها النص الذي نشرته دار الشروق بالقاهرة - ١٩٧٠ .

ثم اختفى فجاة كما ظهر ، بغير حفاوة ولا استئذان ، واقصد به الفكرة اللامعة التي تقول بان انسانا سلب من حريته وفرغ من انسانيته ، لا يقوى على حمل عبء الدفاع عن الحرية الاكبر والانسانية الاشمل ، يقول الضابط المصري الشاب وقد استطاع ان ينجو من جحيم سيناء :

«لا .. ما فررنا نحن كلا ، ما فررنا ..
لا تلصقوا عار الهزيمة والفرار بنا فما تدرون عنا
كيف كنا ...
القادة الابرار اهدوا النصر لاسرائيل لا قواتنا !!
انا لست من صنع الهزيمة ..
انها دسّت عليّ
لم انهزم في الخامس المشئوم من يونيو الحزين ..
انا ما صنعت العار لكني ضحية ذلك العار المهين» .

فيرد عليه عم حازم قائلا :

«نحن انهزمنا قبل يونيو يا بني .. قد انهزمنا منذ حين !
نحن انهزمنا منذ كبلت السواعد
والعدو يكاد يغرس ما لديه من البواتر في الصدور ..!
نحن انهزمنا منذ واجهنا الخصوم بصدرنا
والشوك يعمل في الظهور ..!
فلتعتبر من كل ذلك حين نضرب من جديد
فالنصر في التحرير غار لا يضفره عبيد !
لن يصنع الحرية الكبرى سوى الاحرار وحدهم بحق
المرء ياخذ ما استحق» .

وهي الفكرة التي يرى الشرقاوي انها وان صحت على الافراد، فانها تصح بدرجة اكبر على الاوطان ، لهذا تقول ليلى :

«لا تأملوا في قوة اخرى تحررنا وان كانت صديقة
فلتبدأوا بالضربة الاولى يساعدنا الجميع بلا توسل
ان القضية ملكنا

هي عارنا او فخرنا
أاظل ابكي ها هنا وسواي يبذل ؟
عار علينا ان تسولنا الفداء» .

ويشير الكاتب الى مشكلات المقاومة مع بعض الانظمة العربية، وفي مقدمتها الحدود التي تتاخم اسرائيل ، وتمنح الفدائيين قدرا من حرية الحركة ، كما يشير الى مشكلات العرب داخل اسرائيل، لا مع السلطة الصهيونية ، وانما مع بعضهم البعض ، وبينهم وبين رجال المقاومة . وجميعها «ثيمات» قابلة للعرض والتحليل الفني. ولكن الكاتب جمعها كلها على طبق واحد ، فاصاب قارئه ومشاهده بالتخمة .. ذلك ان البناء المسرحي بطبيعته ــ فضلا عن نسيجه الشعري ــ يحتاج الى قدر هائل من التركيز والبلورة ، امــــا الشرقاوي فقد مضى في المناظر الخمسة عشر التي اعاد كــــرم مطاوع توزيعها على ثلاثة فصول في العرض المسرحي ، مضــــى وكانه يكتب رواية نثرية شاعت الفوضى بين جنباتها حتى كادت التفاصيل الصغيرة ان تغطي على المعالــــم الكبيرة ، كما كادت الثرثرة في الجزئيات العابرة ان تلغي قيمة الحوار الشعـــــري المنظوم على العمود الخليلي تارة والمرسل على عواهنه تارة اخرى.

***

لا شك ان العامل الحاسم في تحديد «الثيمة» المسرحية في «ثورة الزنج» و«النار والزيتون» على السواء ، هو ذلك الاطــــار التاريخي الذي استمده معين بسيسو من القرن الثالث للهجرة مسقطا الرمز على واقع المقاومة الفلسطينية ، واستمده الفريد فرج من تاريخ المؤامرة الصهيونية الدولية على الشعب العربـي الفلسطيني مدعما بالوثائق ، ولقد وفق الكاتبان في اختيــــار الثيمة توفيقا تواءم مع البناء الشعري الحديث في «ثورة الزنج»

والبناء التسجيلي المعاصر في «النار والزيتون» .

ينطلق معين بسيسو من نقطة ابتداء ذات شقين ، هي ان الصراع الحقيقي في عالمنا هو صراع بين الحقيقة والزيف ، وان الثورة في جوهرها لا تتغير من عصر الى عصر . وهو يصدر خشبة المسرح بأدوات التزييف الحديثة ، احداها تغسل الانسان وتصبغه كيفما شاء صاحبها ، والاخرى تكتب له ما يريد – لا ما يحدث بالفعل – وهو يؤلف لها ما ينبغي عليها ان تكتبه هكذا تصبح الغسالة التاريخية وآلة التيكرز شاهد الزيف الذي لا يخيب أمله ، ما دام الوراقون في بصرة القرن الثالث للهجرة كمؤرخي القرن العشرين ، يقلبون الحقائق رأسا على عقب ، طالما أرضوا السلطان وبطونهم معا .. هكذا تبدو قضية فلسطين عند معين بسيسو تجسيدا عميقا للصراع بين الحقيقة والزيف على مدى التاريخ :

«وجهي لوح زجاج يكسر كل صباح
كي تصنع منه هذه المرآة وتلك المرآة
عنقي يقطع ، يغرس سارية في الارض
كي تخفق فيه هذه الراية او تلك الراية .
... ...
عظمي ينحت أمشاطا من عاج .
شعري قصوه وباعوه .
أصبح هذى الباروكة او تلك الباروكة» (١) .

كذلك تبدو له مأساة فلسطين جزءا لا ينفصل عن مأساة البشرية ، في صرعها الذي لا يكل بين الحرية والعبودية ، فلقد اختار الكاتب مشجبه التاريخي الذي علق عليه ثياب فلسطين ،

---

١ – المقتبسات منقولة عن النص المنشور بمطبوعات الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر – ١٩٧٠ .

من اعماق عصر وثورة وجيل مهزوم . ولهذا الاختيار دلالة تفسر لنا هذا الموقف «المعلق» في خاتمة المسرحية بين نضج الثمرة في احشاء وطفاء ، وبين الصلبان العشرة التي لا تعرف أيهم الاصيل حتى تلد ابنها البكر ، الثورة ! ان اختيار ثورة مهزومة كثورة الزنج ، لتكون مشجبا تاريخيا علق عليه الكاتب رداء ثورة عسيرة الولادة هي الثورة الفلسطينية ، يوحي بأن معين بسيسو لم يشأ الاستناد على الخيال التقليدي الميسور في معالجة الاحداث الوطنية ، لم يشأ ان يلتقط صورة تذكارية للمقاومة في عيد النصر ، وانما راح يتعمق هذه الظاهرة الثورية في مختلف تناقضاتها وتعقيداتها ، وراح يقول لنا ان النصر ليس قدرا ميتافيزيقيا لكل ثورة عادلة وانما قد تهزم الثورة مرة ومرات . وراح يقول لنا اخيرا بان هزيمة الثورة ممكنة ، لاسباب يمكن التغلب عليها اذا لم نتجاهلها ، وان مشكلة المشكلات في الثورة الفلسطينية ، هي تمزق المناضلين في صفوفها الى فرق عديدة..
حتى ان فلسطين لا تعرف اين تضع جنينها الثوري ، عند صليب من الصلبان العشرة ؟ اين تلد فلسطين ثورتها ؟ هذا هو السؤال الذي ينسج الكاتب تفاصيله على جانبي الثيمة المسرحية التي اختارها منذ البداية ، منذ ان قالت الغسالة التاريخية التي تغسل الانسان وتصبغه وتعلقه على حبل مجدول من ضفائر الزيف :

«من يبكي اكثر
رجل يشهر في القرن الثالث سيفا ويموت ..؟
أم رجل في القرن العشرين
لا يعرف كيف يموت ..؟
من يضحك اكثر ؟
بلياتشو القرن الثالث أم بلياتشو القرن العشرين
لنصور وجه فلسطين» .

كلاهما ، رجل القرن الثالث ورجل القرن العشرين ، يدعوان المؤلف الى الضحك والبكاء ، كلاهما بلياتشو ، ولكنه يميل الى ترجيح كفة رجل القرن الثالث ، لانه على الاقل استطاع ان يشهر سيفا ويموت ، بينما يتحول الامر عند رجل القرن العشرين الى مهزلة ، لانه لا يعرف كيف يموت ، وهو التعبير الذي يتخذ في الشكل المسرحي مسارا آخر ، هو ان احدى ثورات القرن العشرين ــ فلسطين ــ لا تعرف كيف تولد !! وهي نغمة أسيانه بغير شك ، لان صاحبها قد اختار الطريق الصعب ، ان يضع كلتا يديه في نيران المقاومة بكل تناقضاتها وتعقيداتها ، وأن يركز على الوجوه السلبية لمعركة الميلاد الحقيقية للثوري الفلسطيني ، اكثر من التفاته الى الوجوه الايجابية . وكاد معين بسيسو ان يحدث خللا واضحا في توازن بنائه المسرحي بالتهوين في ناحية والتضخيم في ناحية اخرى ، لولا ذلك المونولوج الاخير لوطفاء وهي تعلن ان لا معجزة فوق المسرح ، وان لا معجزة بغير الانسان، بغيرنا نحن . لقد آثر الكاتب ان يواجه مشكلات المقاومة في شجاعة ، حتى اذا اخطأ ، بدلا من الاكتفاء بصياغة نشيد النصر . على ان هذه الثيمة اا دة في «ثورة الزنج» تحار حيرة شديدة بين توزيعات معين بسيسو لأبعاد المقاومة الثلاثة ، الانسانية والقومية والاجتماعية . انه باختياره للاطار التاريخي انما يركز على البعد الانساني للثورة ، وباختياره لثورة الزنج على وجه الخصوص ، انما يركز على بعدها الاجتماعي ، وباختياره لرمز المقاومة الفلسطينية انما يركز على البعد القومي . ولكن النظرة القاتمة التي تبدأ بها المسرحية وتنتهي ، انما تستند على ركيزة فكرية اكثر منها قتامة تكاد تقول بأن التاريخ يعيد نفسه في صور متعددة . ولكن هذه النظرة التي من شأنها ان تهز التكوين الانساني للدراما كان لا بد لها وأن تقول بالعكس ، ان التاريخ «يستمر» فيصور اكثر تركيبا لا ان يعيد نفسه في دورة حلزونية جامدة .. هذه النظرة قد افسحت مجالا رحبا للبعد الاجتماعي

الذي انشغل به الكاتب انشغالاً واضحا وهو يصوغ غالبية شخصياته من «عبيد» الماضي و«كادحي» الحاضر . غير ان المحور الدرامي يعود الى اهتزازه السابق حين يتصدى معين بسيسو للبعد القومي من خلال رؤية باهتة لا تقيم وزنا محسوسا للقسمات الخاصة والملامح الذاتية المستقلة لقومية المقاومة الفلسطينية .
ويختلف الامر كثيرا في صياغة الثيمة الدرامية من حيث اطارها الخارجي ، فهي لا تؤرخ ولا تتنبأ وانما تحتفظ لنفسها بجوهر «المواكبة» الحية الحاضرة ، فلا تنشغل بجزئيات المقاومة وتفاصيلها من شد وجذب مع العدو ، او الراي العام العالمي (حتى اننا لا نجد اثرا واحدا لاسرائيل او صوت العالم من حولنا) وانما هي تنشغل ابلغ الانشغال بمعجزة الميلاد المتوقع للثورة ــ وهنا لا يمكن القول بأن الكاتب متشائم رغم القتامة التي تلف الاحداث ــ فهذا الميلاد رغم الشهور التسعة الكافية لنضج الجنين ، لن يتم الا بنا . وهنا فحسب ، تنعكس القتامة الساجية على طول المسرحية ، في هذه الصورة الضبابية للمعجزة المتوقعة: اكتشاف الصليب الاصيل الذي سيمنح الوليد ــ الثورة ــ هويته واقماطه وعلمه ، او بمعنى آخر وحدة الصلبان العشرة ، الضباب هنا يحجب معالم التمزق الكامن والوحدة المطلوبة .. فليس من شك ان تفتت خشبة الصليب الواحد الى اقنعة عشرة ، ما هو الا انعكاس موضوعي لأزمة ضارية في ارض الثورة ، المحلية والعربية والعالمية . وليس من شك ايضا ان معجزة الوحدة المطلوبة هي الاخرى تعبير موضوعي عن المقومات التي لا بد من توفرها لتهيىء امام الطفل القادم مكانا بين الثورات . والكاتب رغم مواجهته الشجاعة واعتماده الرمز في الاشارة الى هذه القضية الشائكة ، قد احتجب خلف ضباب معتم لا يبين .

لا اقول ان الفريد فرج جاء في «النار والزيتون» على النقيض من معين بسيسو في «ثورة الزنج» بل أرجح انه جاء مكملا على

نحو من الانحاء، فلقد آثر الفريد ان تتسع ثيمته فوق السطح وان تضيق كلما توغلنا في العمق .. لذلك كان مسرح التسجيل الوثائقي ــ كما يحب بيتر فايس ان يسميه ــ هو انسب الاشكال الدرامية لاستيعاب هذا المسطح الشامل لابعاد القضية التاريخية المعروضة ، دون الغوص الى الشعيرات الجذرية الدقيقة التي تمد هذه القضية بعصارة الحياة ، اي ان مؤلف «النار والزيتون» قد عرض حقا لمختلف ابعاد القضية الفلسطينية في اطار خط سياسي ناضج ، يربط بين العنصرية الصهيونية والاستعمار الغربي في مراحله المختلفة ، ولكن هذا العرض يكتفي وفقا لبنائه التسجيلي بالمنظور التاريخي ، اي بذلك السياق الطولي المتدفق للزمن .

على ذلك تصبح اشق المهام التي تنتظر كاتب المسرح التسجيلي ، هي انتقاء اصلح الوقائع واصدق الوثائق التي يصوغ منها البانوراما التاريخية للقضية ، انه لن يعمد حينئذ الى الرمز ولا الى النمط ، وانما الى الشخصية المجردة والحدث المجرد ، بل والى الرقم والاحصاء الرياضي . ومع هذا فالمسرحية لا تتحول الى لوحة تجريدية ، كما انها رغم المناخ الواقعي ــ واحب ان اقول الحرفي احيانا ــ ليست بالقطع مسرحية واقعية . ويحسن ان انقل هنا لإمام المسرح التسجيلي المعاصر بيتر فايس بضع ملاحظات قدم بها لمسرحيته «حديث عن فيتنام» فقال : «يلعب كل ممثل في هذه المسرحية عددا من الشخصيات التي توضح ، في مجموع اقوالها وطرق تصرفها ، قضية تاريخية معينة ، تبرز الشخوص التي تظهر على المسرح ، تجاربها الذاتية وكذلك ظواهر عامة . يتعلق الامر احيانا باشخاص لم يذكروا في كتب التاريخ ، واحيانا بممثلين مجهولين لفئات مختلفة معروفة يعرض المتحدثون باسم هذه الفئات نزاعات ومشكلات شخصية وجماعية ، فهم يحملون بالدرجة الاولى ميولا ومصالح هامة . اننا ندخل جوقات عندما يحتاج راي شامل الى اذن صاغية .

اننا نصف اشخاصا في وحدة مع القضية التاريخية ، حتى عندما يتعلق الامر بدرجات تطور لم يتمكن المعنيون بالامر انفسهم من رؤية هذه الوحدة . اننا نحاول ان نعرض تسلسل الاوضاع الاجتماعية وعلاماتها المميزة الاساسية وتناقضاتها ، بطريقة توضح النزال الخالي» (١) .

ولا ينكر الفريد فرج ، سواء في تقديم المسرحية او في صلب نسيجها الفني ، انه تابع خطى المسرح الوثائقي في آثاره الاساسية ، ولا ريب ان بيتر فايس في رائعته «ماراصاد» ومسرحيته الاقل شأنا «حديث عن فيتنام» كان من المؤثرات الايجابية في صياغة «النار والزيتون» على النحو الذي كتبت به واخرجت عليه .

يضع الكاتب منذ اللحظة الاولى ، قارئه ومشاهده ، في مأزق روحي حقيقي ، اذ يشركه في مسئولية ما يحدث فوق هذه الرقعة الصغيرة كقبضة اليد على حد تعبير الشاعر المناضل محمود درويش . والمشاركة في المسئولية ليست واجبا اخلاقيا بقدر ما هي مشاركة واقعية في المصير الذي آلت اليه فلسطين ، وبلدان اخرى كثيرة ناضلت في الماضي او تناضل في الحاضر ، قوى القهر والعدوان . والمشاركة في المصير ليست تفكيرا نظريا محضا ، لان ظاهرة القهر والعدوان ليست ظاهرة محلية محدودة بجبال الجزائر او هضاب فلسطين او غابات فيتنام ، وانما هي ظاهرة عالمية مركزها الامبريالي المعاصر هو احتكارات الاستعمار الامريكي الواسعة ، التي تتأقلم في أجزاء عريضة من عالمنا بشتى الالوان ومختلف اللهجات . هذه البقعة يتكيف معها أسلوب

---

١ – راجع الترجمة العربية لمسرحية «حديث عن فيتنام» التي نقلها ابراهيم وطفي عن الالمانية ونشرتها وزارة الثقافة السورية ١٩٧٠ .

الاستعمار الجديد ، وتلك لا يفيد معها الا التدخل العسكري المباشر ، واخرى لا بد معها من الاحتلال الاجلائي الاستيطاني .. وهكذا الى ما لا نهاية له من اساليب القهر والعدوان التي تربط أوطانا كثيرة في عالمنا -- بصورة مباشرة او غير مباشرة -- بعجلة الاحتكارات الامريكية . حتى ان بلدانا نالت استقلالها من أمد يقصر او يطول ، تمكن الاخطبوط الاستعماري من الاستحواذ على مقدراتها الجوهرية ، دون النيل من «شكلها» المستقل .

من نقطة الانطلاق هذه يشرك الفريد فرج قراءه ومشاهديه في مسئولية ما حدث ويحدث على ارض فلسطين ، لان وحدة المصير التي تجمع الانسانية المعاصرة لا تمنح احدا شعور الامان او اللامبالاة الا اذا كان شريكا صغيرا او كبيرا في اجهزة القهر والعدوان . وهو يستخدم شهودا على صحة الرأي الذي ينادي به ، من مختلف الجنسيات واللغات والاديان التي اسهمت في خلق اسرائيل كرأس جسر للاستعمار .. وهي مساهمة الى جانب العنصرية وقوى التخلف العالمية ضد الايمان «بفلسطين ديمقراطية ، فلسطين متعددة الديانات وجزء من العالم العربي ، فلسطين عادلة تقدمية ، فلسطين انسانية» (١) وهو الايمان الذي يلتف من حوله الشعب العربي الفلسطيني ، في طليعته قوات المقاومة الفدائية . ويسلك الفريد فرج في تسلسل الاحداث ، سلوكا موضوعيا امينا مع الوقائع ، فهو يستحضر كافة الحجج التي قال ويقول بها الاعداء من هرتزل الى ديان الى نيكسون ، ويعرضها من وجهة نظر اصحابها دون تدخل منه .. وانما يترك الحوادث هي التي تدمغ هذه الحجج بالبطلان . وهو يخرج احيانا على الوثائق ، لا بقصد تشويه الحقيقة او تزيينها ، وانما بقصد

---

١ -- المقتبسات مأخوذة عن النص المنشور بمجلة «المسرح» عدد يناير ١٩٧٠.

شرحها كما حدث في حلم الفدائي الجريح الذي يتذكر قصته مع الفتاة الاسرائيلية التي كان يلعب معها في الطفولة ، وكان ابوه يعلمها اللغة العربية . هذه القصة ليست «وثيقة» وانما هي اقرب ما تكون الى «وسيلة ايضاح» لما كانت عليه العلاقات الانسانية بين العرب واليهود قبل الحرب التي شنتها العصابات الصهيونية بتدعيم من الاستعمار منذ عشرين عاما او يزيد .
وباستثناء هذه القصة التي يمكن مناقشتها فيما بعد من حيث مبرراتها الفنية، لا نجد الكاتب قد بالغ او تهاون في تصوير العدو الاسرائيلي الجاثم على ارضنا ، فمعظم الشخصيات التي جاء بها من الجانب الاسرائيلي تؤيد الاحتلال وتؤمن بما جرى ايمانا لا يقل في مجراه العاطفي عن الايمان بالعقيدة الدينية . ولكن مجانبة التطرف في تصوير «عدالة» موقف بعض الاسرائيليين لم تتسق في «النار والزيتون» مع تصوير عدالة موقف رجل الشارع في العالم ، ذلك ان الفكرة الرائجة عن الصهيونية كقدر ـ يكاد يكون ميتافيزيقيا ـ يمسك بزمام الدنيا ، قد تركت ظلالا على رؤيا الكاتب ، يجيب الموظف الانجليزي الصغير على الصحفية «أتحبين ان تتهمي باللاسامية ؟ وخصوصا اذا كان رئيسك المباشر يهوديا؟ او اذا كان احد الموظفين في مؤسستك ممن يمكن ان يصبح في يوم من الايام رئيسك المباشر ، يهوديا ؟ او اذا كان احد الموظفين في مؤسستك ـ ممن يمكن ان يصبح رئيسا لرئيسك المباشر يهوديا ؟» .. لا يمكن لهذه المبالغة في تصوير السيطرة الجهنمية للصهيونية على الضمير الانساني العام ، ان تتسق مع امكانية تحويل هذا الضمير الى رؤية القضية من موقع العدل والانصاف.
والفريد فرج بهذه المبالغة يقف على الطرف المقابل من مبالغة عبد الرحمن الشرقاوي في تصوير انعطاف الراي العام العالمي الى جانب الرؤية الفلسطينية للقضية موضع النزاع . ومؤلف «النار والزيتون» لا يقتصر في تدعيم وجهة النظر هذه على اقوال

الموظف الانجليزي الصغير ، وانما هو يزيدها تدعيما بما حدث فعلا غداة الهزيمة العربية من تشف بلغ درجة الهوس لـــدى الاوروبيين والامريكيين المعادين للعرب والموالين لليهود ، اما عن طريق الارتباطات الاقتصادية ، وإما خوفا ــ مزعوما او اصيلا ــ من الاتهام بمعاداة السامية .

ولقد انصف الفريد فرج الحقيقة والتاريخ حين بلور المأساة في وجهها الاقتصادي الذي يصل بين العنصرية الصهيونية والامبريالية الامريكية برباط لا تنفصم عراه .. فالمرشد الاسرائيلــي يشرح «المشروع» للمليونير الامريكي اليهودي الزائر بقوله ان «الدبابة عندي هي الجرار الذي يمهد الارض للمشروع ، وما يفتح الحدود المغلقة انما يفتح ويمهد الطريق الى ارض المشروع ، الى حقــول القطن وحقول البترول وحقول العمالة الكثيفة الرخيصة لصالح المستثمرين» .. ويستكمل الكاتب ملامح الصورة على لســـان المليونير القائل «لكي اخدم وطني لا بد ان اعيش في المنفى ، وأمثل دور الجلاد لاخوتي ، واتعرض للتشهير من جهة وللابتزاز من جهة ثانية ، اخطأت وأجرمت في الماضي ، وسأخطىء وأجرم فـــي المستقبل ، ولا اريد الا ان اكون طيبا ، ولكني مضطر دائما للدفع في صندوق الضمير ، المانى بنشأتي وعواطفي امريكي بثروتي ، ليبرالي بالميل ، وعنصري بالضرورة لاني آخر الامـــر لست الا يهوديا مسكينا ، لم اكن الا خائنا ونافعا لابناء ديني ، طيبا وخائنا، صديقا وعدوا لاصدقاء هم في الاصل اعداء ، واعداء لانهم في الاصل اصدقاء ، مزدوج الشخصية وغاضب وحائر ، قلبـــي ينتفض ، ويلي من العالم وويل العالم مني» . وفي مواجهـــة السوق التي أقامها معين بسيسو في «ثورة الزنج» للتجارة باسم فلسطين ، يقيم الفريد فرج في «النار والزيتون» هذه السوق للتجارة باسم اسرائيل في شخصية «القومسيونجي» الذي يبيع «العدالة» نفسها ، بليرة اسرائيلية واحدة ! وتنتهي المسرحيـــة والفدائي الفلسطيني يحقق وعده لأمه بأن يزرع برتقالة عند قبر

ابيه .. لا يشك لحظة واحدة بأنها ستنمو وتزدهر وتثمر حلم العودة ، بشرط ان ترضى كافة الامهات عن استشهاد فلذات اكبادها ، وبشرط الا يغمض احد عينيه عما يجري في فلسطين ، اينما كان صاحب العينين :

«اوعك تقول مايهمنيش . المسألة تخصك
علشان حياتك
علشان بلادك .
حريتك دارك ومستقبل ولادك
علشان عليك الدور وبعدنا دورك
علشان شظايا الحرب حتصيبك وحتجرحك
خد بندقية أو علم او ميكرفون
وادخل معانا الصف .. صف الثائرين» .

واذا كان الفريد فرج قد تجنب الاخطاء التي انزلق اليها سهيل ادريس ، وعبد الرحمن الشرقاوي ، سواء بالافراط في تصوير سلبيات العدو ، او بالاسراف في تصوير البوادر الايجابية في صفوفه .. الا ان مؤلف «النار والزيتون» قد آثر ان يستكمل الصورة التي بداها معين بسيسو على نفس النحو «التبسيطي» للمسائل . فاذا كان صاحب «ثورة الزنج» قد نشر ثيابنا الملوثة على حبل غسيله ، فان صاحب «النار والزيتون» قد نشر أنظف ثيابنا بحيث بدت المسرحية في النهاية وكأنها مجرد «كارت بوستال» صالح للتصدير : غير أن معين بسيسو يضع «قاذوراتنا» جنبا الى جنب مع عدالة حقنا في الوجود ، فيصنع شيئا من التوازن بين الفكر والواقع ، ويثير «إشكالا» دراميا من التناقض الجاد بينهما . بينما آثر الفريد فرج أن يركز على عدالة الحق وايجابية الواقع معا ، مما يجعل الامور تبدو وكأن المشكلة من صنع الآخرين وحدهم وان نوم الضمير الانساني او تناومه هو مكمن الداء . وليس هذا صحيحا وبخاصة اذا كان المؤلف قد آثر

التسجيل الوثائقي خامة لفنه ، كما انه ليس مفيدا من الناحية الفنية التي تتسطح فيها المشاعر والشخصيات والمواقف ، فيعقب الحماس المفاجىء ، فتور مفاجىء ايضا .

***

نحن بالطبع امام مسرحيات سياسية مباشرة لا نتوقع منها ان تضمر صوتها في قناع من ذهب . وقد حاولت المسرحيات الاربع ان تخفف من وطأة التقريرية والمباشرة بتضفير قصة حب مع بقية الخيوط السياسيه والاجتماعية الصانعة للعمل المسرحي. ففي «زهرة من دم» قصة فادية وهشام ، وفي «وطني عكا» قصة ليلى ورشيد وقصة مقبل وأيمن ، وفي «ثورة الزنج» قصة وطفاء وعبد الله بن محمد ، وفي «النار والزيتون» قصة ناديا وفتحي.. على ان الحدوتة العاطفية في هذه الاعمال جميعها لم تخل من الرمز السياسي الواضح ، فالفتاة هي فلسطين التي لا تعرف ان كانت قد اغتصبت ام استسلمت (سهيل ادريس) وهي فلسطين التي اغتصبت مرارا ولكنها لفظت الاوحال دائما ، وها هي تحمل مرة ثمرة الحب ولكنها لا تدري اين تلده (معين بسيسو) . والفتاة هي الصوت الحر الذي كان منحازا لاسرائيل ، ثم رأى كل شيء على الطبيعة فانحاز للعرب (الشرقاوي) ، وهي صوت الجيل اليهودي الشاب الذي عاش طفولته في مودة صادقة مع جيرانه العرب ، ثم أصبح اداة المؤسسة العسكرية في صراعها مع الجيل العربي الموازي له (ألفريد فرج) .

غير ان أسلوب إستخدام القصة العاطفية يختلف من كاتب لآخر ، فبينما نجد فادية في «زهرة من دم» وهي ترمز الى فلسطين ، اقرب ما تكون الى السلبية في المقاومة والايجابية في الحب حتى انها تجرؤ على خطف قبلة من خد هشام ، نجد ليلى وهي ترمز الى جيل الثورة فى «وطني عكا» لا تعرف الضعف على

طول المسرحية وتقوم بعمليات كثيرة ضد العدو ، كما نجد في نفس المسرحية هذه الصحفية الفرنسية التي لا ندري ان كانت قد احبت فلسطين من خلال مقبل ام انها احبت مقبل من خلال فلسطين ، اما قصة وطفاء وعبد الله بن محمد في «ثورة الزنج» فلا تحتاج الى جهد في الاقناع بينما تفتقر قصة فتحي والفتاة اليهودية الى هذا الجهد والتبرير .

ومن الوسائل التقليدية في التخفيف من وطأة التقرير والمباشرة السياسية ، استخدام عنصر «الجنس» ضمن العناصر الاجتماعية التي تلعب دورا في حياة المناضلين والاعداء على السواء . وقد نجا معين بسيسو والفريد فرج من التورط في شباك الاحبولة المضللة والقائلة بأن الجيش الاسرائيلي هو جيش من العاهرات . ولكن سهيل ادريس وعبد الرحمن الشرقاوي رغم اختلاف منهجيهما في التفكير والتعبير ، لم ينجوا من هذا المأزق الخطير . هكذا نلتقي في المشهد الثالث من الفصل الاول بمسرحية «زهرة من دم» بالعدو الاسرائيلي ممثلا في ضابط واحدى المجندات يتهامسان في جنح الظلام :

«صوت الرجل : أوه ، راشيل .. شفتاك اليوم الذ من السابق .. راشيل .. راشيل .

صوت المرأة : قبلني ايضا .. أوه دافيد .. قبلني ايضا .. من هنا .. ومن هنا .. ومن هنا .. تعال الي دافيد .. لن أشبع منك» .

وهكذا يستمر المشهد باكمله على نفس الوتيرة في اول لقاء لنا مع العدو على خشبة المسرح . ولا شك ان المؤلف قد اراد ان يقدم لنا الشخصية الاسرائيلية على هذا النحو من البداية ، حتى لا نفاجأ بالسياق وقد اصبحت راشيل ـ هذه المجندة الاسرائيلية نفسها ـ بغيا لكل طالب متعة ، خاصة اذا كان عربيا ظامئا قد يغريه دوار الجنس بالانهيار والاعتراف . هذه البغي بعينها هي

التي ينطقها سهيل ادريس بكلمات تقول «احس بأن اشعة الشمس قوية ، قوية جدا ، محرقة ، كأنها ليست صديقة لنا» . وفي موضع آخر تقول صراحة «اتساءل احيانا : اما كان خيرا لنا ان نبقى حيث كنا ؟» .. ومع هذا يخاطبها الفدائي ببصقة يردفها قائلا «الجميع يعرفونكم ، حتى في الامم المتحدة ، ومع مندوبي الدول المحترمين ! جميع نسائكم مستعدات لمضاجعة مندوب يتردد في اعطائكم صوته» .

ومن الغريب حقا ان نلتقي في المنظر الثاني من مسرحية «وطني عكا» بمشهد مماثل في اول تعارف لنا مع العدو حيث نجد «فتاة في ثياب مجندة فرغت من عناق الضابط سلامسكي». وفي المنظر الخامس تقول احدى المجندات :

«يوم استعدنا اورشليم
إنّا رقصنا وقتها حتى الصباح
(بدلال) وانا رقصت بلا تحفظ
اوه .. انت تخجلني .. ابحنا وقتها ما لا يباح» .

ولا يختلف الامر بشأن الرجال في المسرحية ما داموا اسرائيليين ، حتى ان احدى الخطط تعتمد على اغراء ليلى لاحد الحراس !! وهو انصياع لمقولة مضللة راجت قبل الهزيمة ، وما كان ينبغي ان تستمر بعدها ، وإلا فنحن لا نتعلم .

من أدوات التشويق المعروفة في امثال هذه الاعمال ، لتخفيف حدة الملل ، ايجاد شخصية «الجاسوس» الممكنة الوجود في كل زمان ومكان . وعلى ضوء النظرة القائمة لمعين بسيسو فان جواسيس المعتمد بأمر الله كثيرون ، وعلى ضوء النظرة المكتنزة بالبراءة لدى الفريد فرج ، فانه لا وجود للجواسيس في عالم المقاومة . لذلك فانهما معا لم يركزا على شخصية ما من الشخصيات، تركيزا خاصا يصفه بالخيانة. اما سهيل ادريس فقدم لنا جاسوسا هو «أحمد» الذي لم يشأ له ان يستمر خائنا فدفعه الى الاستيقاظ من غفوة الضمير فقتل حارسا اسرائيليا وانضم

الى قافلة المناضلين الذين غفروا له ــ بلسان المؤلف ! ــ لانه ما ارتمى في الحماة الا تحت ضغط الحاجة ، اما جاسوس «وطني عكا» فاكثر اثارة لان الاسرائيليين مقتنعون بعمالته لهم رغــــم عضويته البارزة ونشاطه الجم في صفوف المقاومة .

تتبقى بعدئذ جملة الحيل التكنيكية التي تسهــــم بنصيب موفور في استدراج القارىء والمشاهد لأمثال هذه المسرحيات ، كالفلاش باك الذي يسترجع الكاتب به «الماضي» ، والحلم الذي يستشرف به آفاق «المستقبل» . وقد استخدم الكتاب الاربعة هاتين الاداتين وغيرهما ، ولكنهم اختلفوا في حصاد النجــــاح والاخفاق . فلقد افاد المسرح التسجيلي عند الفريد فرج مــــن «المونتاج» الباهر والدقيق الــذي اجراه للماضــــي والحاضر والمستقبل ، وكذلك افاد المسرح الشعري الحديث عنــد معين بسيسو من المزاوجة البارعة بين ثورة الزنج والمقاومة الفلسطينية عبر المقارنة التي نختلف معه بشأنها بين الماضي والحاضر . اما عبد الرحمن الشرقاوي فقد نسي اولا انه يكتب مسرحا ، وانه ثانيا يكتب مسرحا شعريا . ومن ثم لم تحل ادوات الفلاش باك والحلم وغيرها من الادوات التكنيكية التي من وظيفتها الايجــاز والتركيز ، لم تحل دون الثرثرة التي اثمرها التراكم غير المبرر للشخصيات والحوادث ، والتي انتجت بالتالي هذا الترهل فــي عصب المسرحية وعمودها الفقري . كانت الشخصيات تلتقــي وتفترق ، والاحداث تبدأ وتنتهي ، بغير منطق فني يحكـــم حركتها .. لذلك طاشت هذه الحركة رذاذا متناثرا بغير ضابط او سياق . وقد سمحت الصياغة الشعرية ــ كالعادة ــ بمزيد من المونولوجات الغنائية التي يتصور الكاتب انها ديالوجات درامية ! اما سهيل ادريس فقد تحاشى الثرثرة والزوائد والذيول قــدر المستطاع ، ولكنه استعاض عنها في نفس الوقت بما يعد في عرف الفن خطرا يهدده . وهو يتمثل احيانا في ارتفاع صوت المؤلف من «بوق» احدى الشخصيات ارتفاعا يصيب بناء الشخصيــــة

بخلل التناقض بين لسانها وتكوينها . ويتمثل الخطر احيانا اخرى في كثرة استخدام ضمير الغائب حتى يكاد المشهد التمثيلي ان يتحول الى حكاية مروية ، وهو استخدام يلجـــأ اليه الكاتب لتلخيص مجموعة من الاحداث او الافكار لا يتحمل البناء المسرحي تجسيداتها الدرامية .

وتشترك المسرحيات الاربع التي عرضها المسرح المصري الى الان في ظاهرة سلبية واحدة هي «جمود» الشخصيات الفنيةعلى لون واحد من ألوان السلوك والفكر والتعبير، فغالبيتها شخصيات وحيدة الجانب ، سواء في رؤيتها للحياة او رؤية الآخرين لها . واذا كان التسجيل الوثائقي يبرر هذه الظاهرة في مسرحيـــة الفريد فرج ، كما ان التجريد الذهني يتحملها في مسرحية معين بسيسو ، فانه لا مفر من القول بأنها ترفض اي تبرير في مسرحية الشرقاوي المزدحمة بالعواطف والمشاعر والافكار . ولعل مسرحية سهيل ادريس وحدها هي التي كادت تنفرد بالتغلب على جمود الشخصية الفنية باحترام توترها الانساني وتناقضات وجودها ككائن حي .

هذه الملاحظات جميعها لا تنفي ان مجهودا واضحا قد بذل من جانب كتّاب المسرح العربي المعاصر في معالجة قضايا المقاومـة الفلسطينية ، غير ان هذا المجهود لا يلغي حقيقة الامر ، وهي ان مأساة فلسطين وخلاصها – بعد الهزيمة الاخيرة – اقبلت كمنقذ رسمي للادب العربي الحديث عامة، والمسرح علىوجه الخصوص. ذلك انها جاءت بديلا باهرا للطريق المسدود الذي مضى فيـــه كتّابنا حتى نهايته . ولكن المقاومة الفلسطينية في الواقع ليست بديلا لشيء غيرها ، ليست حلا لمازق ، وانما هي رؤيا جيل عربي كامل لم يولد بباب احد ، ولم يعرف الطريق المسدود .. ومن ثم لم يشعر بحاجة الى التسرع في القول والتبسيط في الفعـــل والسطحية في الفكر ، كما لاحظنا على اعمال الجيل السائد الان فوق خشبة المسرح .

الفصل السادس

الرواية العربية تنادي حزيران



الفصل السادس

الرواية العربية تنادي حزيران

بالرغم من ان الشعر كان اكثر الاصداء الفنيـة لهزيمة ٦٧ ضجيجا ، الا ان الرواية كانت اكثر الفنون استيعابا لابعـاد الهزيمة واقدرها على تمثل المأساة . لقد توقف الشعر والمسرح في معظم الاعمال التي انتجها شعراؤنا ومسرحيونا عقب الهزيمة، عند حدود الرؤية الخارجية للاحداث ، سواء جاءت أعمالهم ندبا ولطما على ما كان أو حماسا وهتافا لما سيكون . اما الرواية فقد استطاعت ان تنجو الى حد كبير من المأزق التقليدي الذي يحاصر الكاتب غالبا وهو يكتب عن «مناسبة» او «حدث سياسي» .

وربما كان من الاسباب الهامة لنجاة الرواية العربية من هذا المأزق هو انها ظلت طيلة الستينات ، تحاول برفقة القصـة القصيرة ان تثور على المفاهيم التقليدية للفن الروائي .. فلما

اقبلت هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ لم تكن في انعكاساتها الوجدانية والعقلية اكثر من امتداد علني لما كانت تكتوي به الصدور في السر قبل هذا التاريخ بزمن طويل . اقامت الهزيمة الديكور الخارجي المنظور ، للمشهد الداخلي الذي تعذرت رؤيته قبل ذلك الا على اصحاب البصائر النافذة الى اعماق المجهول . وهم قليلون .

كانت رؤيا الهزيمة هي المناخ الفني السائد على ابناء الاجيال الجديدة ، من قبل ان تقع الهزيمة في «حزيران» . هذه الرؤيا التي لونت اعمالهم الشابة طيلة الستينات بالقتامة والسواد .. هذه الرؤيا المشبعة بالسحب والغيوم حتى اصبحت مرادفا للضباب والغموض .. هذه الرؤيا التي اكتشفت خير تجسيداتها في الرمز المثقل بالمعاني ، والتجريد الذي يشف عنها . هذه الرؤيا — اخيرا — كانت عماد التجريب والتجديد الذي عرفته القصة القصيرة والرواية في ادبنا الحديث طيلة الستينات. ولقد استطاعت القصة القصيرة ان تسابق رياح التغيير العنيف وان تحرز من الاهداف اكثر مما حققته الرواية . ولكن الرواية بدورها لم تكف — وخاصة بعد ٦٧ — عن محاولة اللحاق بركب الثورة الفنية الشابة ، بل هي تمكنت من استغلال ديكور الهزيمة — سواء لتجاوزها او لتكريسها — الى اقصى الحدود .

وظلت الرواية العربية الجديدة بعد ٦٧ تنادي بين الحين والآخر ، تفتش بين الانقاض عن حقائق الماضي ، وتتوقف طويلا على ارض الحاضر الخراب ، تستعير احيانا عيني زرقاء اليمامة تكتشف بهما آفاق المستقبل . وهي تجد نفسها في ذلك كله مضطرة لان تخرج عن نطاق الجاذبية للرواية التقليدية ، فتجرب من ادوات التكنيك ورؤى الفكر ما يتواءم مع الاحاسيس والمدركات الجديدة التي تطارد وجدانات الكتاب وعقولهم بلا هوادة ، وهم يحلقون في أجواء محفوفة بكل مخاطر المجهول .

ومن الطبيعي ان تختلف انجازات الرواية الجديدة من كاتب الى آخر اختلاف التجربة والثقافة والفطرة ، ولكنهم — اولئك الروائيين — يعودون فيلتقون في حزيران كان نبع رؤاهم ، من قبل ان يقع وبعد ان وقع . ثم يعودون فيلتقون في ان حس الهزيمة المشترك بينهم قد شارك بنصيب فعال في صهر الوعي القومي للرواية العربية .. فربما كانت هذه المجموعة عن الاعمال التي اتخذت من مأساة ٦٧ محورا لها هي اكثر الاعمال الروائية التي رسخت كيانا «عربيا» للفن الروائي ، لا بمعنى الانفصال عن مؤثرات الغرب الفنية ، ولا بمعنى البحث عن أصول تاريخية لهذا الفن في كهوف التراث القديم . ولكن بمعنى وحدة العقل والوجدان بين الكاتب المصري والكاتب السوري والكاتب الفلسطيني، والكاتب الاردني ، والكاتب اللبناني . تجتمع غالبية اولئك الروائيين ايضا ، مهما اختلفت أعمارهم وتواريخهم الفنية، حول ناصية التجديد في بنية الرواية العربية تجديدا ثوريا من شأنه ان يتجاوز بهذا الفن الجماهيري الرفيع أعتاب المرحلة التهليدية .

وأعود الى القول بأن نجاح روائيينا لم يكن بالقطع متساويا، باختلاف الموهبة والخبرة والوعي . على انه مع هذا يظل ممكنا ان نقسم مجموعة الروائيين العرب الذين تناولوا رؤيا الهزيمة بالتعبير الفني الى تيارين رئيسيين :

● أولهما ، وصلت به التجربة الى تخوم الياس المطلق نتيجة قصور في تصور الحركة التاريخية ، ونتيجة انتماء فكري متعال على الحركة الاجتماعية ، ونتيجة تكوين طبقي بالغ القلق والتأرجح والذبذبة . والى هذا التيار تنتمي — بشكل عام يقبل التفصيل ومن ثم التعدد والتباين — روايات حليم بركات وتيسير سبول وأمين شنار .

● اما التيار الثاني فقد وصلت به التجربة الى حدود الامل المطلق نتيجة استبصار واع بالحركة التاريخية ، ونتيجة انتماء

فكري مرتبط بالحركة الاجتماعية ، ونتيجة تكوين طبقي مرتبط بالاتجاه القومي ، ومدغوم في المجرى الرئيسي للوجدان الانساني. والى هذا التيار تنتمي ــ بشكل عام يقبل التفصيل ومن ثم التعدد والتباين ــ روايات اميل حبيبي وغسان كنفاني واديب نحـــوي وممدوح عدوان والسيد الشوربجي . وربما كانت نقطـــة اللقاء السلبية بين هذين التيارين هي «المطلق» الـــذي يتوزعهما بين اليأس والرجاء ، رغم انهما على طرفي نقيض . ان هذا الاطلاق هو الذي اكسب اعمالهم جميعا ــ وان يكن بدرجات متفاوتة ــ قدرا من السكونية في تمثل أبعاد الهزيمة بحيث جاءت الرؤيـا اليائسة بأرض خراب لا يعرفها واقعنا على وجه التمام ، كمـــا جاءت الرؤيا المتفائلة بيوتوبيا الفردوس الارضي الذي لم يعرفه واقعنا ــ بعد ــ على وجه التمام . وبين الكابوس المروع والحلم السعيد ، سقطت أعمال روائيينا في هاوية الاطلاق والتعميـــم والتجريد ، وهي السمات الفكرية الغالبة على التكوين الفني لهذه الاعمال .. فحيث تغيب «النسبية» من تصور الفنان للانســـان والكون والمجتمع ، تخضع خطواته على العور لايقاع هندسي مجرد يشبه المعادلات الرياضية . وهو الايقاع الذي يورث المسافة بين الواقع والوهم ، بين الصدق والزيف ، المسافة التي ندعوها غالبا بالافتعال .

المثقف او «الإله المعزول»

تلتقي الروايات الثلاث «انت منذ اليوم» لتيســـر سبول ، و«الكابوس» لأمين شنار ، و«عودة الطائر الى البحر» لحليـــم بركات (١) في الرؤيا اليائسة لهزيمة حزيران حيث يتبوأ «المثقف»

١ ــ صدرت الروايات الثلاث ، عن دار النهار البيروتية ، الاولى والثانية عام ١٩٦٨ ، والثالثة عام ١٩٦٩ .

قمة المشهد الروائي ، ينظر الى كل ما يدور على الارض من سماء الآلهة المعزولة عن عروشها فهي غاضبة ساخطة متقززة ولكنها لا تستطيع ان تصنع شيئا . توجز الامور ايجازا مخلا بحركة التاريخ حين تراه مقصورا على وجه واحد من وجوه الحياة هو وجه الليل المظلم الابدي الكئيب حيث لا مجال للصراع بين الحق والباطل . فقانون الغاب هو شريعة المتعاقدين . والكاتب منهم — صاحب هذه الرؤيا السوداوية المجردة — يدخل عالمه الفني مزودا بنظرية مسبقة هي «البقاء للأقوى» . والقوة والضعف ليسا من الظواهر النسبية القابلة للفهم والتغيير ، وانما هما اقرب الى الظواهر الميتافيزيقية الغلابة على ارادة البشر . لذلك فرؤياهم للضعيف قاصرة على مظاهر الضعف الخارجية كالجهل والتخلف ، بعيدة كل البعد عن تلمس جوهر الضعف الكامن في تاريخهم الاجتماعي وتاريخ اعدائهم . انهم يثبتون لحظة الحاضر ويكبرونها حتى لا يرونها في سياق الماضي والمستقبل ، بل هم يثبتون النظر الى القشرة الخارجية للحظة الحاضرة دون الغوص في اعماقها الخافية . انها — في اعينهم — لحظة ساكنة من ناحية ، ولحظة خارجية من الناحية الاخرى . وموقفهم — تبعا لذلك — هو الرفض المشلول الارادة الذي يتحول بوعي منهم او بغير وعي الى قبول الامر الواقع واقراره وتكريسه . وهم على الصعيد الجمالي يبذلون غاية الجهد في ملء الخواء الفكري بآيات من الفن الحديث، يوظفونها باقتدار احيانا فيإدارة مسار اللعبة. ولكنهم ينسون ان الآيات الفنية الحديثة اذا انفصلت عن سياقها الاصيل بدت شاحبة هزيلة من فرط ما اختنقت عصارتها في اوردة جافة وشرايين متصلبة ، وبالتالي يبطل مفعولها الى حد كبير .

وبالرغم من ان الروايات الثلاث تلتقي في هذا الاطار النظري الشامل ، الا ان اللقاء الذي يكاد يصل الى حدود المطابقة هو ذلك

التشابه بين روايتي تيسير سبول وحليم بركات ، وهما من حيث يلتقيان على هذا النحو يفترقان عن رواية امين شنار علـــــى نحو آخر .

في «عودة الطائر الى البحر» و«انت منذ اليوم» يتربع المثقف على عرشه الذهبي المطل على الاحداث من سماء الأخيلة الفكرية والشعرية المزوقة بسلاسل الجنس والملل . واذا كان بطـــــل تيسير سبول مجرد طالب فقير في الجامعة ، بينما بطل حليـــم بركات استاذ جامعي ميسور ، الا انهما معا يصوغان هـــــذا «النموذج» الذي يعاني ما لا يعانيه بقية الناس من حوله ، ومع ذلك يتخذ منهم موقف القاضي والمجنى عليه في وقت واحد . وبالرغم من تشابه تفاصيل التكنيك في الروايتين ، الا ان حليم بركات يكتفي بمواكبة أحداث الخامس من حزيران على مــــدى اسبوعين ، بينما تتسع خلفية الصورة عند تيسير سبول حتـى لتمتد الى سنوات سابقة على العاشر من حزيران ، وهو اليوم الذي يختتم به الكاتب روايته «انت منذ اليوم» .

ويعتمد بناء هذه الرواية منجزات فن السيناريو في السينما المعاصرة .. يقتطع الكاتب جزئيات من حياة البطل الخارجية ليطل منها المتفرج على حياته الداخلية .. انها جزئيات مقتطعة بذكاء حتى لتبدو وكأنها هوامش حياته اليومية ، بينما هي مركـــــز وجوده وجوهر كيانه . تبدو هذه الجزئيات ايضا وكأنها اقتطعت عفوا ودون قصد ، يتضح ذلك من انعدام الصلة المباشرة بينها في الترتيب ، ولكن النظرة المتمهلة تضع أيدينا على خيط دقيق فـي غاية الصلابة يربط بينها جميعا . وبالرغم من غياب الترابـــط الظاهري فان هذا لا يدرج الرواية ضمن أدبيات تيار الوعي .. ذلك ان هذه الجزئيات ليست تدفقا انفعاليا ولا اضطراما نفسيا، ليست أنبوبة اختبار للذات ، غليانها وبرودها ، ليست أضغاث أحلام ولا كوابيس . وانما تكاد تكون هذه المقتطعات صــــورا فوتوغرافية لعديد من الاشياء المختلفة فيما بينها، نسقها صاحبها

تنسيقا مغايرا لأي تفكير خارجي ، مغايرا لاية مقاييس شكلية او معايير منطقية . نسقها وفقا لرؤية خاصة به ، للعالم من حوله. هذه الصور الفوتوغرافية المنثورة على هوى الكاتب والتي التقطها من زاوية خاصة به لم تكن صورا للداخل ، وانما كانت صورا للخارج . ومع هذا فهي لا تندرج في باب الرواية «الشيئية» التي تحصي عناصر العالم الخارجي احصاء ميكروسكوبيا يعزل الانسان الخارجي عن الكون ، ومن ثم يشعر الكائن البشري باغترابه الاصلي ــ اصالة الخطيئة الاولى ــ عن هذا الوجود . أن كاتبنا لا ينهج هذا المنهج ولا يعرفه لأن بطله ــ الانسان كما يراه ــ هو مركز الكون ، وغربته أبعد ما تكون عن الاحساس الفلسفي بالعبث واللاجدوى ، كما هو الحال عند الوجوديين وكتاب اللامعقول ، وابعد ما تكون عن الاحساس بوجدة الانسان وعزلته كما هو الحال عند كتاب الرواية المضادة .

يستخدم تيسير سبول ضمير المتكلم حينا وضمير الغائب احيانا ، لشخصية واحدة اختار لها اسما دالا هو «عربي» الذي تبدأ به الرواية وتنتهي . تبدأ به منذ رأى احدهم يصارع قطة حتى صرعها «ونفض أنفها مزيدا من الدم ، ثم سكنت .. عيناها ظلتا مفتوحتين» . وتنتهي به في عرض الطريق حين رأى «قطة مدهومة» . الدم على أذنها وجانب من وجهها وهي تتحرك في دائرة لا يزيد قطرها عن متر ، وعيناها في نفس الوضع وتظل تدور . لم أدر ما اذا كانت ترى وماذا كانت تريد» . وما بين البداية والنهاية يكاد ان يكون اجابة عن سؤال القى به قرب الخاتمة ، يقول «شعب نحن أم حشية قش يتدرب عليها هواة الملاكمة منذ هولاكو حتى هذا الجنرال الاخير» دماء القطة المضروبة او المدهومة ترسم اجابة السؤال في كل نقطة دم علقت بخياله المكدود ، وانعكست على مرمى النظر في كل نقطة ضعف توسدت حنايا شعبه المذبوح . وهو يختار للوطن العربي عاصمة رامزة لكل

العواصم هي «هجير» المترامية ــ دوما ــ على اطراف الصحراء، كل ما فيها من بشر واحداث واشياء ، محكوم عليها كذرات الرمال كلما هبت عليها الرياح من اي اتجاه كان .

على نسق السيناريو في افلام الموجة الجديدة ، يقتطع تيسير سبول في «انت منذ اليوم» بضع مشاهد من حياة «عربي» اليومية ، تتوازى حينا وتتقاطع احيانا ، ولكنها لا تتسلسل تسلسلا رياضيا من مشهد الى آخر . انه يكتشف في كل من وحدة الزمان ووحدة المكان خلخلة داخلية ، لا تخضع المشاهد لنوع من التتابع التاريخي ــ الذي ندعوه بالتطور ــ وانما هي تخضع لتوتر الشخصية في محاذاة ما يمر بها من حوادث واحوال . كذلك فان هذه الشخصية لا تخضع لنوع من الاطار الجغرافي ــ الذي ندعوه بالبيئة ــ وانما هي تخضع لتكوينها الذاتي الذي يوجز ما يحيط بها من مواقف واوضاع . وهذا التصور للزمان والمكان لا يلغي وحدة اي منهما ــ داخل البناء الروائي ــ وانما هو يكتشف معنى جديدا لهما ، هو بمثابة الانعكاس «الشخصي» لصورتهما الخارجية ، هذا الانعكاس الذي يتضح فيما ادعوه بالخلخلة الداخلية والتكوين الذاتي .

تصاحبنا هذه الخلخلة في الزمن الروائي منذ انطلق صوت المدفع في رمضان و«رفض» عربي أن يتناول طعامه الى ان كان الوقت صيفا وعاد اخوه من الحرب القديمة لان ذخيرته قد نفذت و«رفض» عربي ان يحب اخاه ، وانتسب الى الحزب الثوري المعادي للشعوبية ثم «رفض» الاستمرار في لعبة السياسة ، واعترف على احد زملائه امام الشرطة . حلم يوما بانه يجري وراء شبح ميت يركب الاوتوبيس ، وكانت امه هي هذا الشبح . وحلم يوما آخر بانه يضاجع امراة ميتة . بعيدا عن الاحلام ، كان يضاجع خامة ذات جسد جميل ووجه قبيح ، اشمأز منها فاتجه الى فتاة نظيفة كالوردة، ولكنها لم تكن تحب المضاجعة، استبدلها بأخرى كانت تحب ذلك وما لبث ان ضجر منها هي الاخرى .

اقترن صوت المذيعين العرب في أذنيـــه بصوت الانقلابـــــات العسكرية المتوالية . صوت واحد وشعارات واحدة وهـــدف واحد هو صوت المذيعين ظل باقيا . الظروف الاستثنائية هـــي السلطة ، لم يتغير الصوت في حزيران ، ولم تتغـــير الشعارات والهدف ايضا ، فكانت الهزيمة . ولكن صوت المذيعين ظل باقيا. الظروف الاستثنائية هي الظروف الطبيعية في حياة شعبنا الذي استمرأ لعبة التصفيق لكل «بيان رقم واحد» الطلبة والشرطـة عدوان ، بينما زعماء المعارضة وسلاطين الحكم اصدقاء . تلك هي قواعد اللعبة . منذ زمن بعيد واللعبة لا تتغير ، لا تختلف في ذلك شواهد الشعر القديم او الحديث . الخلاص الوحيد بالخمـــر والنساء ، فهما زاد الايام الماضية والايام القادمة على الســـواء عصور الظلمة في التاريخ الاوروبي تعني ان هناك نورا قبلها ونورا بعدها . عصور الظلمة العربية هي تاريخنا الوحيد .

لا يختلف منهج حليم بركات في «عودة الطائر الى البحر» عن هذا المنهج في التفكير والتعبير . رمزي صفدي لا يختلف كثـــيرا عن عربي ، وهو يقدم لنا نفسه في البرولوج الروائي (العتبة : ١١ — ٢٠ حزيران ١٩٦٧) وقد انتصبت الهزيمة في وجهه تمثالا من الفحم المحروق على نفس الجسر المحطم الذي انتهت عنده كل الاحلام في رواية سبول . يقدم رمزي صفدي نفسه في هـــذا الحوار :

« — انت مسلم !

— لا . انا رافض ومرفوض . لست مؤمنا ، لكني لست ملحدا .

— انت شيوعي ؟

— لا ، ولكني لست رأسماليا .

— انت يميني ؟

— لا .

— انت يساري ؟

ـ لا .
ـ ماذا انت ، اذن ؟
ـ لست جزءا من اي شيء . الذي اعرفه عن نفسي انني رافض ومرفوض» .

هذا التقديم هو وصف دقيق ـ من داخل الرواية ـ لبطلها الذي يدين كل ما تراه عيناه في جحيم دانتي ، وخـــراب ارض اليوت وبحار الهولندي الطائر .. وهو لا يرى ذلك كله بعينـــي النائم على خريطة اوروبا ، وانما هو يرى عصور الظلمة كلها وقد اجتمعت فوق خريطة وطنه العربي . وهو يدين بقسوة وعنــف توهمنا للوهلة الاولى انه خسر شيئا ضمن من خسروا العالم كله ولم يخسروا انفسهم . ولكنا نفاجأ بأن ادانته ميتافيزيقية لانهــا ادانة تأتي من خارج اسوار المشاركة والمعانـــــاة . أن صاحب الدينونة في الكتب الدينية هو الخالق لكل شيء ، وصاحبنا لم يخلق شيئا ولم يخلق لشيء ، فهو ليس طرفا في المشكلة ومع هذا يسب الذين خلقوها ويلعن الذين لم يحلوها . جنسيتـــه العربية لا تعطيه الحق في هذا السب واللعن ، لانه هو نفســـه يصف هذه الجنسية بقوله «جلبت جسدي من شاطىء عربي» اما روحه فقد جلبت من شاطىء آخر تفصح عنه أحداث الروايـــة ومواقف شخصياتها .

الجامعة الاجنبية والشوارع البيروتية هي الساحة التـــي شاهد فيها رمزي صفدي المسرحية القريبة من الميلودراما «يفكر رمزي في أن بلاده سفينة تبحر منذ زمن بعيد بلا هدف فـــوق بحار الخوف والرعب والجهل ويستحيل عليها الوصول الــــى شاطىء ما» هكذا كان حكم الآلهة على الهولندي الطائر وحكمهــا على الوطن العربي . ويدقق حليم بركات اكثر كثيرا من زميلـــه تيسير سبول في شرح هذه العبارة ، من أبواق الاذاعة وبقيـــة وسائل الاعلام والحوادث السياسية . ويتوقف كذلك اكثر كثيرا من زميله عند «الحدث الجلل» بكل نتائجه السوداء كالوجوه التي

احرقها النابالم والبيوت التي تحولت الى رماد ، والعيون التي اصبحت حفرا مظلمة . وتلك هي المعادلة السهلة التي اجاد الكاتب صياغاتها في قالب من الاسلوب الشعري الخلاب : الجهل والرعب هما السبب في الهزيمة المروعة . والمعادلة فيما اتخذت من الخارج صحيحة تماما . غير انه حتى يصبح الجهل والرعب قدرا من الطبيعة ، يدهش المرء قليلا الا تكون البراكين والزلازل والاوبئة والمجاعات وانما تكون الصهيونية والاستعمار هي الاستجابة السماوية لهذا القدر .. فاذا ترددنا وقلنا ان اسرائيل وامريكا ليستا من الكوارث الطبيعية ، وانما هما نتاج تاريخي وعناصر اجتماعية اضطررنا ان نعود من جديد الى المقدمة «القدرية» لنعدل فيها قليلا ونفكر : ليست هناك كروموزات تدعى الرعب والجهل تتشكل بها أجنة البشر ، فهما ليسا من العناصر الثابتة في تكوين الانسان ، وانما هما نتاج تاريخي لعلاقات اجتماعية ولما كان الاستعمار والصهيونية من «العلاقات» الرئيسية التي اسهمت في تشكيل الوضع التاريخي الحديث للامة العربية ، فاننا حينئذ قد نستطيع القول بأن قدرا كبيرا من مسئولية الجهل والرعب والتخلف يقع على عاتق الاستعمار الغربي ، سواء ببرامجه الاقتصادية او السياسية او الثقافية التي كرسها في وطننا حتى تهيء له مناخا مناسبا لاستقراره في نهب اراضينا وعقولنا . وان القدر الآخر من المسئولية يقع على عاتق السلطات السياسية الرجعية وانظمتها المتعفنة التي رأت في الاستعمار والتخلف اقوى حلفائها . وكانت الضحية الحقيقية هي «الانسان» العربي الذي نخلع عليه الان صفات الجناة والمجرمين . حتى ونحن نراه ميتا نشيع جنازته باللعنات .

لا يختلف حليم بركات كثيرا كما قلت عن تيسير سبول ، وبخاصة في رسمه طريق الخلاص بالجنس . ولكن «عودة الطائر الى البحر» تتميز عن «انت منذ اليوم» بشاعريتها الدافقة التي

تحميها من زلل التهافت والهامشية . فالخلاص بالجنس عند حليم بركات يشق لنفسه طريقا واضحا من السطر الاول الى السطر الاخير . هكذا لجأ رمزي صفدي الى أحضان الامريكية الشقراء باميلا التي يصل معها الى اعلى الذرى كلما توترت خلايا جهازه العصبي من صوت الدمار ونذر الموت . وبدلا من الخمر الرديئة التي كان يجرعها عربي في رواية سبول ، يفضل رمزي وباميلا كئوس الويسكي . وبدلا من غمز تاريخنا الحاضر بالشعر القديم ليثبت كاتب «أنت منذ اليوم» ان ماضينا وحاضرنا شيء واحد ، يلجأ كاتب «عودة الطائر الى البحر» الى الشعر الاوروبي القديم والحديث ليثبت الجانب الآخر من وجهة النظر : اننا شيء وهم شيء آخر . ولكن يظل التضمين بالشعر وتسلسل المشاهد بطريقة سيناريوهات السينما الجديدة ، والبطل الذي يرفض العالم المحيط به رفضا يؤدي به الى نقيض الرفض ، اعني الاستسلام الكامل .. تظل هذه كلها بمثابة القاسم المشترك الاعظم بين الكاتبين .

ومن هنا يختلف عنهما ــ في الشكل التعبيري للرواية ــ امين شنار في روايته «الكابوس» . ذلك انه قد اختار طريقا شبيها بالطريق الذي اختطه نجيب محفوظ في روايته «اولاد حارتنا» . وهو التشابه الذي يصل الى حدود المطابقة فيما يختص بالشخصية الرمزية الرئيسية في الرواية وما يحيطها من ملابسات .. فالشيخ الكبير في «الكابوس» يكاد يكون «الجبلاوي» في «أولاد حارتنا» والبيت الكبير هنا وهناك بيت واحد ، أبعد ما يكون من الحارة وأقرب ما يكون الى اهلها في قصة نجيب محفوظ ، وابعد ما يكون عن القرية الصغيرة وأقرب ما يكون الى اهلها في قصة امين شنار . هو جد الجميع والعجوز الذي لا يموت ، في وجوده القريب والبعيد يعاني أهل الحارة اهوال الفتوات ويعاني اهل القرية الصغيرة أهوال الخواجات ، ولكنهم ــ اهل القرية وأهل الحارة جميعا ــ لا يستطيعون الحياة بغيره . في كلتا الروايتين

نجد ذلك البطل الذي يحمل آلام الفقراء واحلامهم في «المدينة الفاضلة» ، ولكن عليه ان يمر بالجحيم والمطهر حتى يصل الى الفردوس . والجحيم في الروايتين هو المصالحة المؤقتة مع العدو سواء كان ناظر الوقف او شيخ الغفر . وفي الروايتين ايضا يحاول البطل ان يشق عباب بحر المستحيل ليلتقي بالرمز الاكبر ـ الجبلاوي او الشيخ الكبير ـ ويخرج من المحاولة وقد ارتكب جريمة قتل ، لا يدري من يكون القتيل ، الرمز الاكبر ام خادمه. تختلف الروايتان بعدئذ حول طبيعة الصراع الدائر ، فهو صراع اجتماعي في «اولاد حارتنا» وهو صراع وطني في «الكابوس» ثم يختلفان اخيرا ـ وربما اولا ـ في تصور نتيجة هذا الصراع ، فنجيب محفوظ يحلم بأن يكون العلم والاشتراكية هما طريق الخلاص من الظلم ، بينما يرى امين شنار رؤى العين جحافل العدو وقد انتصرت على بنى الوطن الجاهل المرعوب المتخلف ، انتصارا ساحقا لا سبيل الى دحره الا بالعودة الى الدين «وتحرك ودخل المقام ، وتبعته ، وفي قلبي تولد اغنية حزينة» .

بالرغم من القالب التجريدي فى كلتا الروايتين حدقتها اشعة صورة مسبقة ، لذلك فقد احاط ـ بالرمز ـ كأنه جوانب الصورة الواقعية التي انتهت به الى تبيان «مشرق الفجر والاعاجيب» . بينما اقتصرت رؤية امين شنار على جانب واحد لم ير في الصورة غيره لانه رغم التجريد لم يكن يرى الصورة الواقعية المجردة اذ حجبتها عنده الصورة المسبقة في حدقة عينه، وهو بذلك يلتقي جوهريا مع زميليه تيسير سبول وحليم بركات ، وان كان أصدق منهما في الاستسلام للواقع اقصى درجات الاستسلام بالارتماء في أحضان الدين . ولكنه بغير شك كان اكثرهما اقتدارا على امتلاك ناصية الفن الروائي ، بل هو رغم تاثره البالغ برواية نجيب محفوظ ، يتجاوزه تكنيكيا بخطوات كبيرة .. فقد استطاع ان يوائم بين التجريد والتركيز بغير ثرثرة

في السرد ، او استطراد في الحوار ، وانتقى لغته الكثيفة بما يتناسب مع طبيعة الرمز الكامن في الشخصيات . وهو بذلك وان يكن نقيضا لفكر نجيب محفوظ، الا انه كان اكثر عمقا واستشفافا لأبعاد رؤيته الخاصة .

غير ان تيسير سبول وحليم بركات وأمين شنار ، رغم التباين في مناهج التعبير ، فانهم يلتقون حول مجموعة من الخصائص الفكرية والفنية أهمها :

● الرؤية الخارجية للاشياء ، لا بتجريدها الفني من ملابسات الحياة اليومية ـ بالنسبة للاحداث ـ ولا بتجريدها من ملامح وانفعالات اللحم والدم ـ بالنسبة للشخصيات ـ فهذا النوع من التجريد الفني حق مشروع للفنان . وكذلك فان هذه الرؤية الخارجية لا علاقة لها بالمدرسةالشيئية في الادب الاوروبي الحديث حيث يجيء التركيز على «خارج الاشياء» عنصرا من عناصر اغتراب الانسان عن الكون المحيط به وعزلته المفروضة عليه من خارجه . وانما الرؤية الخارجية للاشياء في «انت منذ اليوم» و«عودة الطائر الى البحر» و«الكابوس» هي التركيز على مظهر الاحداث دون التعرف على جوهرها الاعمق ، على فروعها دون جذورها ، وكأن هذه الاحداث معلقة في الفضاء ، تحركها يد عليا لا ارادة فيها للانسان .

● الرؤية السكونية للوجود ، وهي الرؤية التي تفصل الظواهر عن بعضها البعض من ناحية ولا تراها في سياق تاريخي من ناحية اخرى . وهكذا يصبح «السكون» هو الفعل الوحيد الغالب الذي يشل حركة التاريخ بايقاف التفاعل بين نقائضه . ومن ثم تصبح الحركة الروائية ـ خارج الزمان والمكان ـ حركة آلية ميكانيكية .

● الرؤية الاحادية الجانب ، وهي الرؤية التي تتجنب تقييب كافة أوجه الظاهرة الواحدة وتكتفي بالتخصص تخصصا ميكروسكوبيا في رؤية الوجه الواحد ، فتبالغ من ثم في تضخيمه

واغوائه بانه فارس الحلبة الوحيـــد ، وتنتصر له ــ وهما ــ انتصارات من شأنها دائما ان تكون جزئية وموقوتة . هكذا كان اللون الاسود هو سيد الموقف الروائي ، بالرغم من ان الطبيعة والمجتمع على السواء يعرفان عددا مذهلا من الالوان التي تتدرج من الابيض الى الاسود لذلك كانت الهزيمة رؤيا الكتّاب الثلاثـة ــ وليست موضوعا فحسب ــ لانهم لم يستشفـــوا نقيضها : المقاومة ، مهما بدت ضعيفة متعثرة ، فهي النقيض النامي حتما.

● الرؤية الفردية ، ولا أعني بها التفرد والخصوصية التـي تميز كاتبا عن آخر ، وانما اعني بها عملية اسقاط الذات علـى الموضوع ، ولو كان يكون موضوعا شخصيا داخل الذات المفردة كان يكون موضوعا شخصيا داخل الذات المفردة ، لامكن تقييم الرؤية الفردية على ضوء جديد هي «الحالة الفردية» التي يصوغها الفنان . وكذلك فاني لا اعني بالرؤية الفردية ان تكون البطولـة الروائية معقودة لفرد من الافراد ، فهذا حق مشروع للفن في كل زمان ومكان ، وتتباين المعالجة الفنية للفرد من مذهب جمالي الى مذهب جمالي آخر . ولكن الرؤية الفردية في هذه الروايـــات الثلاث تتناقض تناقضا رئيسيا مع المادة الروائية وهي «حـدث سياسي» ابعاده الاجتماعية اكثر شمولا من ان تحده رؤية فردية، ايا كانت عبقرية الكاتب .. فالتعامل مع حقائق المجتمع والتاريخ والحضارة يستلزم الاقتراب ما امكن من العناصر الموضوعيـــة الصانعة لهذه الظواهر ، والابتعاد ما امكن عن العناصر الذاتيـــة التي تحجب الحقيقة بمجرد اسقاطها على الواقع الموضوعي .

• هذه السلبيات الرئيسية كان من شأنها ان تصيب الاعمـال الروائية بخطر الاطلاق والتعميم ، وهو الخطر الذي اتى ثماره في «الرؤيا اليائسة» غاية اليأس من الخلاص فكانت المراة والديـــن طريق كتّابنا المسدود ، في وجوههم ووجوهنا . ذلك ان السؤال الخطير الذي كان لا بد من مواجهة انفسهم به مواجهة شجاعة هو

«وماذا بعد ؟» فاذا كان الامر هكذا ، فلماذا تجشموا عناء الكتابة؟ اليس هناك بصيص ضوء يقدمونه للانسان العربي ، وانما هـم يسدلون على عينيه مزيدا من الغمامات المظلمة . وربما كان ذلك ما يدعوهم ـ للاسف ـ الى تجشم عناء الكتابة . غير ان هـــذا الحصاد السلبي لتيار «الرؤيا اليائسة» في الرواية العربيـــة الجديدة ، وهي تنادي حزيران ، لا ينسينا على الاطلاق ما اسهم به هذا التيار في تجديد الرواية العربية المعاصرة ، وهو تجديد وظفه اصحابه في خدمة رؤى لا نراها ، ولكنها ستجد طريقهـــا بالضرورة الى خدمة رؤى نراها ويراها غيرنا وقد يراها هـؤلاء الكتاب انفسهم .. غدا او بعد غد .

رؤيا «المقاومة» رؤيا «الحياة»

يغلب التيار الثاني «المتفائل» على وجدان الروائيين العرب ، وهو تيار يتأرجح ـ فنيا ـ بين التقليد والتجديد ، واعمار كتّابه تتدرج من الشباب الى الكهولة ، ولكن انضج آثار هذا التيار تميل في جملتها نحو التجديد في الفكر والفن معا .

والملاحظة الفنية الاولى على هذا التيار انه متعدد الاصوات ، بحيث تتاح الفرصة واسعة لامكانيات الروائي الجيـــد ان يقلب مختلف وجهات النظر ويختار من بينها اكثرها صدقا مع الواقع الموضوعي . والملاحظة الثانية على هذا التيار انه متعدد الازمنة بحيث لا ينفرد ضمير واحد ـ وبخاصة ضد المتكلم الذي يقـوم بدور الراوية ـ بساحة العمل الروائي مما يهدد هذا الضمـــير بالتضخم وغواية الذات التي من شأنها ان تحجب الحقيقـــة بالاسقاط .

ولقد تسبب هذان العاملان في ان يكتشف هذا التيار رؤيا «المقاومة» النقيض المقابل للهزيمة . ذلك ان تعدد الاصوات وتعدد

الازمنة من أهم ادوات التعبير الفني لرؤية نقائض الوجود وحركة التاريخ والدورة الجدلية للموت والحياة . ولعل هذه الرؤيـــا وحدها هي التي تدعونا الى القول بأن الانتاج الروائي لهذا التيار كان لا بد له وأن يظهر بعد هزيمة حزيران لا قبلها ، او ــ بلهجة اكاديمية اكثر تحفظا ــ انظهوره بعد الهزيمة كانمحتملا ومبررا. اما التيار الآخر المناقض له فقد كان قائما قبل الهزيمة وسيظل قائما بعدها ، ذلك ان رؤياه اليائسة لا تحتاج الى «هزيمـــــة» لتبررها ، ولا تحتاج الى «مقاومة» لتعارضها . انها رؤيا سابقـة على العمل الفني ومعزولة عن خامته الانسانية ، ورافضـة لدينامية الحركة التاريخية .

وتأتي رواية «سداسية الايام الستة» (١) للكاتب الفلسطيني اميل حبيبي في مقدمة اعمال «رؤيا المقاومة» غير ان المكان البارز والفريد الذي تحتله هذه الرواية لا يعود الى اهمية الموضـــوع الذي تعالجه ، ولا لان كاتبها يقيم في الارض المحتلة ، وانما تحتل «سداسية» «الايام الستة» مكانتها الممتازة لضخامة الموهبة الفنية التي يتمتع بها أميل حبيبي . وهي موهبة ضخمة من الناحيتين التكنيكية والفكرية ، فمقدرته الكبيرة على استحداث صياغـــة روائية جديدة لا تنفصل عن سعة الافق والفكر المفتوح الذي رأى من خلاله كافة درجات اللون ومختلف زوايا الشكل وجملة عناصر السياق التاريخي .. وذلك كله من خلال رؤية شاعرية خلابة ، يؤازرها الاختيار الحسي العميق الدلالة لجزئيات منثورة هنـــا وهناك ، جمعها الفنان وأعاد تركيبها وفقا لادراكه الجمالي البالغ الحساسية والتركيز .

---

١ ــ نشرت هذه الرواية لاول مرة في مجلة «الجديد» ثم نقلتها «الطريق اللبنانية» واعيد نشرها في سلسلة «روايات الهلال» القاهرية .

ولست أود ان ادخل في نقاش عقيم حول «روائية» هــذه الرواية التي صدمت بحركاتها الست المستقلة ــ في الظاهر ــ عن بعضها البعض ، المفهوم التقليدي للفن الروائي . باشتمالهـا على ست لوحات ينتظمها ايقاع رواية عربية جديدة بكل ما يعنيه لفظ التجديد من ثورة فنية تعادل ــ موضوعيا ــ ثورتها الفكرية. لذلك كان عطاؤها الرئيسي ــ في تقديري ــ هو تلك الاضافــة الفذة الى تاريخ الرواية العربية .

والرواية ــ كما قلت ــ تتكون من ست حركـات واحب ان اضيف كلمة «روائية» اي ان الحركة الاولى تفضي الى الحركـة الثانية فيما يشبه الحتمية الفنية بالرغم من انه ليست هنـــاك شخصية مكررة او حدث معاد ، الا ان شيئا ما غير مرئي للعين المجردة هو الذي يؤدي بكل حركة الى الاخرى في انتظام روائي اخاذ . هكذا نبدأ رحلتنا بالحركة الاولى «حين سعد مسعـــود بابن عمه» برفقة الابيات المختارة من اغنية فيروز «لماذا نحن يــا ابت ــ لماذا نحن اغراب ؟ اليس لنا بهـــذا الكون اصحـــاب واحباب ؟» .. ان الماضي والحاضر هما الضلفتان الواسعتـــان اللتان يطل منهما الكاتب على المستقبل ، فلقد فتحت حـــرب حزيران الحدود ، ولكنها ــ وهنا المفارقة المؤسية ــ لم تكـــن حدود فلسطين ، بل حدود «اسرائيل» . لذلك فهي حـــدود مفتوحة حقا ، تمنح العرب المسجونين في الارض المحتلة والعرب المنفيين خارجها لاول مرة منذ عشرين عاما ، فرصة اللقاء ولكنه في خاتمة المطاف ، لقاء الهزيمة وليس لقاء العودة ، فالحدود مفتوحة بصورة عكسية تماما . والحركة الاولى في رواية اميل حبيبي هي بداية هذه المفارقة المؤسية ، انها لقاء «مسعود» الذي يناديه الجميع «فجلة» بابن عمه سامح الذي جاء مع والده من الضفة الغربية . ولم يكن الصبي «فجلة» ولا اولاد الحارة يعلمون ان له اقارب في هذه الدنيا ، ومن هنا ــ فيما يبدو ــ ضاع اسمه الحقيقي ، وبقي اسمه الدال على الذل والهوان . ولقد تغير الامر

بمجرد وصول ابن عمه ، عاد له اسمه الحقيقي ، وعاد له لسانه الحقيقي ، وعاد له اصدقاؤه الحقيقيون ، يجلونه ويحترمونه . عادت له كرامته . ولكن عين الفنان البصيرة لا تضلل هذا الصبي، فهذه العودة ــ التي كان ابن العم رمزا لها ــ هي عودة موهومة لانها ليست عودة حقيقية ، تساءل فيما بينه وبين نفسه «هل حين ينسحبون سأعود كما كنت .. بدون ابن عم ؟» فانسحاب اسرائيل من الاراضي التي احتلتها في حزيران يجيب عن السؤال بأن «نعم» ، تنقشع غمامة العودة الموهومة وتطل من جديد سحابة العودة الحقيقية .. متى تمطر ؟ في الحركة الثانية «واخيرا .. نور اللوز». وبرفقة الاغنية الفيروزية «بلادي .. اعدني اليها ولو زهرة يا ربيع» يقوم الاستاذ «م» بعد حرب حزيران بزيارة اصدقائه في الضفة الغربية ، يصل ما انقطع من علاقات الصبا والشباب الذي احتجب من عشرين عاما . وهو اليوم يقوم بزيارة الراوي الذي كان يتحاشاه فيما مضى ضمن من يتحاشاهم اتقاء لعيون بني اسرائيل ، في الضفة الاخرى فوجيء بانهم «يعرفون ذلك ويبررونه بشدة ، ويرونني على غير ما ارى نفسي . لقد رفعوا من قدري فارتفعت وشالوني فطالت قامتي فأصبح راسي فوق الضربات» . و «م» لم يقم بزيارة صديقه لهذا السبب ، وانما ليسأله سؤالا القاه على كل من صادفه من اصدقائه القدامى «كيف تعرفت على زوجتك» لانه يود ان يتذكر من الاعماق قصة حب جميلة ، بين عاشقين اهدى كل منهما للآخر غصنا من شجرة لوز منور «وتعاهدا على ان يحتفظا كل بفرعه ، وان يلتقيا في الربيع القادم ، حين ينور اللوز ، فيأتي بأهله ويخطبها من اهلها ، فكيف كانت نهاية قصتهما الجميلة» . لقد استطاع «م» بارادة باطنية غريبة ان ينسى انه هو نفسه صاحب قصة الحب الجميلة . وبالطبع فان الراوي لم يذكر له الحقيقة ، تركه يبحث عنها في ماضيه اذا كانت قامته حقا قد طالت ، فانه يستطيع ان

يعيد الروابط بماضيه «فيتتشل نفسه من حاضرها» .. ذلك ان الحاضر هو الوهم المعلق بين قوسين من الماضي والمستقبل فهل يتذكر ؟ ولن نستطيع ان نتجاوز الحاضر الى المستقبــــل الا اذا امسكنا بتلابيب الماضي . فهل يتذكر ؟ وهكذا يتجـــدد سؤال الحركة الاولى ، لا في صيغة جديدة فالرواية ليست عدة تنويعات على ثيمة واحدة ، وانما يتجدد السؤال تجددا شاملا : العودة الراهنة هي عودة موهومة . نعم ، وكذلك الحاضر كله هو حاضر وهمي يفتقد فيه الانسان «حضوره» ، وعيه بماضيه واستشراقه لمستقبله . في الحركة الثالثة «أم الروبابيكيا» وبرفقة فـــيروز «بالايمان راجعون ـ للاوطان راجعون ـ راجعون راجعـــــون راجعون» . يثور السؤال من جديد على نحو اكثر تعقيـــدا ، فالسؤال في كل مرة يصيبه «التغير» نتيجة التراكمات الجزئية التي يلتقطها الكاتب بعين شاعرية بالغة الحساسية والنفاذ الـى الجوهر . هنا «ام الروبابيكيا» التي لم تشأ النزوح مع زوجها واحد اولادها في سفر الخروج الاول . ولم تقاطـــــع «معرض المنهوبات» شأن العرب واليهود بل اشترت حاجيات كثيرة كانت تبيعها وتتلقى مع النقود القليلة السباب الكثير والغمز الاليم . ولكنها من بين المنهوبات العديدة التي تشتريها احتفظت برزم من رسائل الحب التي كان يتبادلها الشباب والفتيات منذ عشريـن عاما واكثر ، تخفيها في مكان امين وتهتف دامعـــــة من القلب «كنوزي كنوزي» وبعد حزيران الاسيف تألقت عيناها بأمل ان يعود اصحاب الكنوز ليأخذوها . لقد اكتشفت ـ مثلا ـ ان ابنها معتقل في القدس متهما بتوزيع المنشورات وهـــا هي اصبحت تزوره وتكلف محاميا بالدفاع عنه . انها تقابل الوجوه القادمة من الضفة ومن عمان ، بل ومن الكويت ومن لبنان وهم يتطلعون الى البيوت لعل كلا منهم يتذكر بيته «بعضهم يقابله سكان البيت بابتسامة شفقة ، وبعضهم يقابله سكان البيت بابتسامة شقاء ، وبعضهم يدخلونه البيت ، وبعضهم لا يفتحون البيت في وجهه».

ولكنهم جميعا لم يسمعوا بكنوزها ، رسائل الحب الاول ، قصائد وأساور وغويشات واقراط وقلوب ذهبية ويوميات وتساؤلات «ماذا يريد مني ؟ وعن ايمان مغلظة : يا وطن !» وها هي ذي تعطي الراوي مجموعة رسائلها ، كتبتها ولم تبعث بها الى المرسل اليه ، في هذه الرسائل سر بقائها ، وهي تقول «لانني الان فقط استطيع ان اكون معكم جميعا : انتم اولادي فلا تتركوني ثانية» . ويذكر الراوي انه حين كان طفلا كانت له جدة تروي له الحكايات حتى ينام ، وفي التسعين من عمرها بدات الامور تختلط عليها فتبدا حكاية الشاطر حسن من وسطها «واخذ الشاطر حسن عصـــاه السحرية وضرب بها المارة» فاذا سئلت «اية عصتا سحرية يـــا جدتي» تستمر في الحكاية حتى ينام الاطفال فلا يعرفون للقصة بداية ولا نهاية . وما اشبه «ام الروبابيكيا» بهذه الجدة العجوز التي اختلطت عليها الامور او الحدود ، ربما كان الجديد فـــي حكايتها هو الشاطر حسن نفسه ، الذي ما يزال معتقلا في احد سجون القدس القديمة . وفي الحركة الرابعة «العودة» يزداد السؤال القديم الجديد كثافة وتعقيدا ، فالقدس هي المكان الذي يخطو بنا الفنان داخله خطوات خمسا كونت فيما بينها علامـــة الاستفهام الكبيرة للسؤال المتعدد الاوجه * كيف ظهر في شهور السنة شهر جديد هو حزيران الثاني ؟ انتظمت المسيرة التقليدية في الجمعة الحزينة وراء صليب خشبي كبير الى الجلجلة على طريق الآلام ، الوف الشباب والشابات يضعون باقات الزهور على قبور الشهداء «واما الصليب الخشبي فقد حملناه على اكتافنا» من ساحة المسجد الاقصى الى مقبرة اليوسفية . * «ما هـــو السر العجيب في اسم الغزلان» اكاليل الورود يتقدمها رجـــلان يحملان مصحفا وانجيلا ، تدفقت الجماهير من حوش الغزلان .. نفس الاسم الذي تحمله قرية قرب الناصرة وفيها ارض باســم «مراح الغزلان» صودرت وهدمت بيوتها * «كيف اصبح لشاب

واحد الف عام» اصطدمت المسيرة بالشرطة ، دهمتهم السيارات الوحشية من كل جانب ، صرخت ام «ولدي» جرجروها، امطرت السطوح القديمة حجارة على رؤوس الشرطة ، اخيرا دخلوا المقبرة ووضعوا الزهور * «كيف اعاد شاعر في شعره ، وحده قرائه» والشاعر هو كل شاعر عربي مناضل ، وهو ايضا عبد الرحيم محمود ، شعره منقوش على شاهد احد المقابر ، لشهيد لا يذكر احد اسمه ، قتل الشاعر عام ١٩٤٨ ودفن في الناصرة، والشهيد ضريحه في القدس . التآم الشمل * «العودة» الشاب من هنا والفتاة من القدس . بعد حزيران يستطيعان الزواج . ولكنه معتقل ، وهي مطرودة لاشتراكها في مسيرة الاربعاء الحدود مفتوحة نعم ، ولكن بشرط الا يتم الزواج ذلك أن الحدود مفتوحة من الناحية الاخرى ، بحيث يصبح الاعتقال والاستشهاد — وليس الزواج — هو الطريق الى فتح الحدود من ناحية مغايرة هي الناحية الصحيحة . وفي الحركة الخامسة «الخرزة الزرقاء وعودة جبينة» يزاوج الفنان بين حدوتة شعبية تعود فيها جبينة الى امها بعد غيبة طويلة عن اهلها ، فتتفجر العين بالماء وكانت قد جفت منذ مضت جبينة ، وبين قصة جبينة الجديدة التي عادت ولا احد يدري ما اذا كانت العين ستتفجر بالماء ام لا . ذلك ان الحدوتة الشعبية تقول ان جبينة ستبرهن لأمها العجوز على حقيقتها بخرزة زرقاء كانت تعلقها في عقدها منذ القديم «اما جبينة الجديدة فلم تكن هي التي احتفظت بالخرزة الزرقاء» على اية حال فقد ناولتها امها الخرزة ، وقالت لها «ابوك ، الله يرحمه كان دائما يقول انه لو احتفظت بهذه الخرزة لما حدث ما حدث . البسيها ولا تخلعيها ابدا» . هكذا يعود الارتباط بالماضي كنزا لا ينبغي التفريط فيه حتى يصبح المستقبل ممكن التحقيق، حتى يتفجر الماء من النبع . وفي الحركة السادسة والاخيرة «الحب في قلبي» ينقلنا الكاتب الى لننجراد ، متحف البطولة الحية ، هناك قراوا فى مفكرة الطفلة الشهيدة تانيا سافتشيفا:

«اليوم ماتت جدتي»
«في الصباح لم يستيقظ اخي الصغير»
«اليوم حملوا صديقتي الصغيرة على زحافة»
«علمت اليوم ان جارتنا ماتت»
«اليوم ذهبوا بأمي النائمة ولم تعد» .
وكان آخر سطر ، في آخر صفحة في المفكرة :
«اليوم بقيت وحدي» .

ما أعمق الروابط بين هذه الطفلة الروسية والفتاة الفلسطينية المعتقلة في سجن الرملة تكتب بين الحين والآخر رسائل الى امها ، عن حياتها في السجن ، عن خطيبها المعتقل ، عن شجاعة زميلاتها المعتقلات معها ، أشواقهن واحزانهن واحلامهن ، وخصوصا عن هذه الشرطية اليهودية التي طردوها من وظيفتها لانها هي التي كانت تهرّب الرسائل من الفتاة الى الام . اما الفتاة الحيفاوية المتهمة بالاشتراك معها في تكوين خلية سرية داخل اسرائيل ، فان علاقتهما ليست اكثر من «صداقة بريئة بين فتاتين من شعب واحد ، سقف القاووش» وبهذه العبارة البريئة نكون قد وصلنا الى خاتمة هذا العمل الفني الكبير .

ولعلنا لاحظنا ان الرواية سواء كان ضميرا للغائب او المتكلم او المخاطب ، فان «الآخر» وليس «الانا» هو البطل الروائي ، بالرغم من ان تفاعلا جدليا حارا بين الذات والموضوع هو عماد العمل الفني . والبطل في هذه الرواية ليس شخصية من الشخصيات، وانما هو التحدي الكامن في المفارقة المؤسية القائمة على انفتاح الحاضر على الماضي . والفنان يعمد الى اداتين رئيسيتين من ادوات الرؤية الشعرية : اولاهما التقاط الظواهر البريئة المألوفة في الحياة اليومية التقاطا «بسيطا» يصل في بساطته الى حد مخاطبة الاطفال . ويكاد «الحب» في صورته

البدائية ان يكون هو الرمز الشامل للحركات الست في «سداسية الايام الستة» . والاداة الثانية هي امتزاج الخيال الاسطوري بالواقع الخام امتزاجا لا تستطيع معه ان تفرق من اين يبدأ الخيال ومن اين يبدأ الواقع . تعددت الاصوات في الرواية فتعددت الاوجه موضع الترجيح . ومن ثم جاءت الرواية سؤالا كبيرا مقدمته هي الماضي (العشرين عاما الماضية) وخاتمته هي الحاضر (المعتقلات والمقابر والمطاردة) .. والسؤال مفتوح على كافة جوانب التحدي القائمة ، فهو ليس سؤالا مغلقا بحتمية الجواب — هزيمة كان أو انتصارا — وانما هو سؤال يؤمن بنسبية الجواب المطروح ، يؤمن بالمد والجزر ، بالسلب والايجاب ، فتلك هي حركة التاريخ وتلك هي ديناميته ، اتجاه السهم يشير الى ان «المقاومة» هي رؤيا الحياة للشعب الفلسطيني ، ولكن الموت هو الجسر المؤقت الى هذه الحياة .. كتلك العودة المفاجئة والموقوتة التي حدثت بعد حرب حزيران ، انما تلغي العودة الحقيقية ، لان الحدود فتحت من الناحية الاخرى .. من الناحية العكسية .

اللقاء المستحيل في العودة الراهنة

ربما كان الاصل الفلسطيني المشترك بين اميل حبيبي وغسان كنفاني هو السبب في أوجه الشبه بين «سداسية الايام الستة» و«عائد الى حيفا» (١) وربما كان وجود الاول في الارض المحتلة ووجود الآخر خارجها هو السبب في أوجه الخلاف بينهما .

يكاد يكون «الماضي» و«الحاضر» ايضا ، هما الضلفتان الواسعتان اللتان يطل منهما غسان كنفاني على المستقبل . وهو

١ — الطبعة الاولى — دار العودة — بيروت .

في ذلك يتفق مع اميل حبيبي في ان العودة المؤقتة التي حدثت بفتح الحدود من الناحية الاخرى هي عودة موهومة وان اللقـــاء الذى تم في اطارها هو لقاء مستحيل ، ذلك ان اللقاء الحقيقي سوف يتم بالعودة الحقيقية الشاملة التي تتم بفتح الحدود من الناحية المقابلة ، الناحية الصحيحة . ولكن بينما يصوغ اميــل حبيبي المشكلة في اطار الارتباط بالماضي والتساؤل حول المستقبل يميل غسان كنفاني نحو الطرف النقيض فيصوغ المشكلة في اطار الارتباط بالمستقبل والتساؤل حول الماضي . بل هو في سؤاله عن الماضي يكاد يدينه ويرفضه .

وهو في ذلك يسلك طريقا مغايرا للطرق الفنية التي سبق له ان سلكها في اعماله الاخرى ، انه لا يتوجه الى الرمز الشفاف الذي عرفناه في «رجال في الشمس» ولا يتوجه الى التركيب المعقد الذي عرفناه في «ما تبقى لكم» . وانما هو ينحو في «عائد الى حيفا» منحى موغلا في البساطة التي تقترب به من تخـــوم الرواية التقليدية . لقد وقعت كارثة حزيــــران ، وها هوذا «سعيد . س» يرافق زوجته في رحلة الالم من رام الله الى حيفا مارا بالقدس ، انه يرغب كالكثيرين ــ منذ فتحت الحدود ــ في زيارة مسقط راسه ، طيلة الطريق المؤلم يجند الفنان كافـــة اسباب العذاب الذي يعانيه الزوجان ، من أهوال اللحظة القادمة. لحظة ان يجوبا شوارع حيفا وازقتها بحثا عن بيتهما القديم . بل في واقع الامر بحثا عن شيء آخر لم تتلفـــظ به الشفاه . وان اكتوى به القلب طيلة العشرين عاما الماضية . ان الطريق مـــن رام الله الى القدس الى حيفا هو طريق الذكريات الحلوة والمرة.. والزوجان كلاهما يطرحان بالصمت حينا والكلام حينا آخــــر قضية القضايا في حياة الانسان الفلسطيني ولكن من زاويـــة الخطأ والصواب فيما حدث ، من زاوية تقييم الماضي ، من زاوية الارتباط بهذا الماضي . ويختار الكاتب اسلـــوب «الفلاش باك»

ليعود بهما — وبنا — الى هذا الماضي ، وفي لقطات سريعة بارعة يضع امامنا الفنان بانوراما هائلة لمأساة ١٩٤٨ تدعو الى امعان النظر والتقدير قبل اطلاق الحكم على الذين بقوا والذين مضوا.. ان المأساة في الحقيقة اشمل من ان تدين هذا او ذاك ، وانما تضع ايدينا على أعدى اعدائنا على راس الدمل .

وينكأ الكاتب جراح الزوجين — وجراحنا — حين يصل بنا وبهم الى ذروة المأساة ، الى اللحظة التي تركا فيها طفلهما الرضيع ولم يكن قد بلغ الشهور الخمسة ، تركاه في غمرة المطاردة الجهنمية ببيتهما لا يدريان اي مصير شرير لقيه حينذاك. وها هما بغير مشقة يصلان الى قدس اقداس الذكرى ، بعد عشرين عاما، يصلان الى عتبة البيت القديم . ويخلع الفنان جلد شخصياته ويتتبع بمهارة مذهلة ادق خلجات اعصابهما وهما يتحدثان الى تلك المراة البولندية التي جاءت هي الاخرى حوالي ذلك التاريخ من ايطاليا مع زوجها الذي زينوا له هناك — في الوكالة اليهودية — الطريق الى الهجرة . وبالرغم من تركيز الكاتب على الجزئيات الحسية في هذا اللقاء المشحون ، جزئيات الطبيعة الصامتة ، والطبيعة الحية التي تتبلور من جراء هذا التركيز .. الا انه على السواء ، وبالرغم من عناصر التفرد والتخصيص يتخلى عن الوجه النمطي لشخصياته واحداثه ومواقفه، انه يستخلص بقدرة تكنيكية عالية السمات العامة الراقدة في حنايا كل لفتة وكل لفظة وكل حركة وكل ذكرى ، بحيث اعطانا في خاتمة المطاف قضية مجردة ولكنها مليئة باللحم والدم والعظم ، اعطانا الشخص الفرد والنموذج النمطي ، اعطانا الحياة الدافقة بالتفاصيل الصغيرة ، واعطانا الفكر النظري الكامن في احشاء هذه الحياة .

وكما كان «السر» الدفين وراء هذه الرحلة سرا خافيا على الشفاه فقط ، ولكنه ليس سرا على القلبين الجريحين ، كذلك ظل الامر سرا على الشفاه التي تجاذبت أطراف الحديث المتوتر مع السيدة البولندية اليهودية ، حتى اطلقته هي من عقاله دفعة

واحدة وقالت فجأة انها حين جاءت الى هذا البيت مع زوجها كانت تعرف ان بالبيت طفلا رضيعا يحتاج الى رعاية لا يتجاوز عمره خمسة شهور ، هو «دوف» الذي يأتي بعد قليل . دوف ؟! تقصد «خلدون» ! ويا لنار جهنم التي ينبغي ان تصعق الوجود باكمله هذه اللحظة . كانت هناك بعض اللوحات المعلقة ، وبعض حاجيات المنزل من مخلفات اثاثهما القديم الذي تركاه . وهي الحاجيات التي أشعرتهما لبعض الوقت بالالفة والمرارة . ولكن ما ان ظهر «دوف» بعد قليل حتى تلاشت الذكريات المادية المعلقة وتجسد الماضي كله مشنوقا بحبال صنعتها ايد كثيرة . كان دوف — ويا للهول العظيم — مرتديا الزي العسكري لضباط من قوات الاحتياط بجيش الدفاع الاسرائيلي . ولم يكن يعرف كلمة عربية واحدة . كان واضحا ان خلدون قد مات ، موتا ابشع من الموت الذي كانا يخشيان عليه منه . كان قد مات ، وهو بعد حي. كان تجسيدا مرعبا لحقيقة الماضي الذي لم يعد قط مجرد ذكريات رومانسية منتشية او متوترة . لذلك كان النقاش بين الابن الميت، والاب نقاشا عقيما بلا جدوى . من المسئول ؟ سؤال لن يجيب عنه الله ولا الشيطان . وقد يتورط المرء لاول وهلة ويحسب الامر انه مبالغة ميلودرامية من الكاتب ، ان يجعل من الابن الفلسطيني ضابطا اسرائيليا ولكن الحق ان الكاتب اراد ان يضيء معنى الماضي اضاءة مشعة قد تصدم النظر ، ولكننا نفيق من هولها على الحقيقة . وهي ان الدم وحده لا يصبح عنوانا للابوة والبنوة ، ولا للحق والباطل ، وان الذكريات المصورة على الحائط والمقاعد وأغصان الاشجار لبست اكثر من خيال الظل . وانما «الانسان هو القضية» كما قال دوف ووافقه سعيد على ذلك ، ولكن — كفتح الحدود تماما — من الناحية الاخرى انها مشكلة لا تحلها سوى الحرب ، انها ليست فحسب مشكلة خلدون الذي تحول خلال عشرين عاما الى دوف ، وانما هي مشكلة فلسطين التي تحولت

خلال نفس الفترة الى اسرائيل لذلك يحلم سعيد بأن يكون ابنه خالد قد خرج على طاعته وانخرط في صفوف الفدائيين . سبق له ان نهره عن ذلك ، وها هو ذا امام دوف ، يندم على ذلك . سوف يأتي يوم يقف فيه دوف بالسلاح على طرف من الجبهة ، بينما يقف خالد على الطرف المقابل . ليكن .. انها احدى مفارقات التاريخ . وعندما تقول له المرأة البولندية وهو يقف مع زوجته مودعا «لم نتحدث كفاية عن الموضوع» يجيبها ـ ونحن معهـــا والعالم كله ـ «ليس ثمة ما يقال . بالنسبة لك ربما كان الامر كله حدثا سيء الحظ ، ولكن التاريخ ليس كذلك ، ونحن حين جئنا هنا كنا نعاكسه ، وكذلك اعترف لك ، حين تركنا حيفا ، الا أن ذلك كله كان شيئا مؤقتا . اتعرفين شيئا يا سيدتي ؟ يبدو لي ان كل فلسطيني سيدفع ثمنا ، اعرف الكثيرين دفعوا ابنائهم ، واعرف الان انني انا الآخر دفعت ابنا بصورة غريبة ، ولكنني دفعته ثمنا .. ذلك كان حصتي الاولى ، وهذا شيء سيصعب شرحه» .. وظل صامتا في طريق العودة ، صمتا عميقا وثقيلا لم يقطعه الا حين وصل الى مشارف رام الله ، حينذاك فقط نظر الى زوجته وقال «ارجو ان يكون خالد قد ذهب .. اثنـــــاء غيابنا » .

والحق ان الجزء الاخير من الرواية يكاد يكون اضافة نظرية الى العمل الفني، وليس امتدادا طبيعيا يحتمهالنسيج الروائي.. هذا النسيج الذي ينتهي فعلا بخلدون وقد اصبح الضابـــــط الاسرائيلي دوف . لقد اراد الكاتب ان «يقول» ان المقاومة المسلحة هي الطريق الوحيد لاستعادة الوجود الحقيقي او «الوطن» بمعناه المغاير للذكريات . ولكن اطلاق القول من شأنه ان يتجاهل نسبية الفعل التي آثرها الكاتب في البداية . ان مشكلة خلدون ـ دوف تواجهها على الطرف المقابل مشكلة الاب ـ خالد . هذه المواجهة كان تجسيدها الفني هو المونولوج الداخلي المعذب، وليس الصوت التقريري المباشر . ولكن الكاتب آثر النهاية المتفائلة الميسورة على

الانطباع التراجيدي الحاد . هذا بالرغم من ان هذا الانطباع في مقدوره ان يتحول لا اراديا عند المتلقي الى طاقة مقاومة هادرة تعادل في عنفها التحول المأساوي لخلدون : الـى دوف ربما ، ولكن الى خالد على وجه اليقين . وهكذا كان المزلق الفني الوحيد في هذه الرواية الجيدة ، ان السؤال «المطلق» استدرج كاتبها الى جواب مطلق . هذا لا ينفي صحة الجواب ، ولكن صحته تظل في دائرة «الايمان» مما يتحول بالرواية في نهايتها الى يوتوبيا .. بينما لو جاء الجواب نسبيا ، لكانت صحته في دائرة «الفعل» مما يجعل من الرواية سلاحا انسانيا باقيا على الزمان .

على غير هذا النحو يصور الكاتب السوري اديب نحوي فـي روايته الممتازة «عرس فلسطيني» (١) ذلك اللقاء المستحيل بين الماضي والحاضر، مقتربا بذلك من فكرة اميل حبيبي عن «الاعتقال والشهادة» كبديل للزواج في الحركة السادسة من روايته «الحب في قلبي» . في «عرس فلسطيني» ايضا يجـــيء الموت جسرا ـ بديلاً للزواج ـ الى اللقاء الحقيقي ، اللقاء الممكن الوحيد .. فالليلة عرس فهد البصاوي ، عائلته من جبل البصة في شمـال فلسطين على طريق عكا الشريفة . الليلة عرسه على فاطمة بنت ضيعته ، والعادة ان البنت تستأذن والدها في الزواج ولكن عرس فهد هو عرس فلسطيني ، من نوع خاص ، عليه ان يقلب القاعدة ويذهب هو الى والد العروس ليستأذن . والرواية بكاملهـــا «انتظار» للعريس الذي ذهب ليحصل على الاذن نيابة عـــن العروس . ولا بأس من ان يتحول هذا الانتظار الى فلاش بـــاك متقطع ، فهو انتظار مليء ، لا بآهات المطرب الحزين والزغاريد

---

١ ـ نشرت لاول مرة في مجلة «الآداب» اللبنانية ، ثم صدرت في كتاب من دار العودة ـ بيروت ١٩٧٠ .

التي تشبه الولولات وانما هو انتظار ملــيء بحياة الفلسطيني ، طولها وعرضها . والفنان يختزل هذه الحياة في رموز قليلة تكثف مأساة الانتظار وتعمقها في وجداننا . انتظار العروس لعريسهــا انتظار اهل المخيم لفارس ليلتهم ، هو انتظار فلسطين الفاجــــع لمخلصها الوحيد ، لرجل المقاومة . والانتظار ــ روائيا ــ هــــو التوتر والقلق المشحون بكافة الاحتمالات . وفاطمة العروس، قرأوا فاتحتها على فهد منذ كانا طفلين . ولكن الاستئذان واجب لا مناص منه ، على فهد ان يقوم به حتى يحقق وعد السنين . عليه ان يأتي بعلامة لا تقبل الشك ، كما قالت عمة العروس ، علامــة الموافقة من عند ابيها . واذا كانت الرواية كلها «انتظارا» نعانيه مع العروس وأهل العريس والضيوف القادمين من الجبل انتظارا نحسه ونتشممه ونلمسه ونتسمعه ونذوقه ونــــــراه ، الا ان الرواية ــ على الوجه الآخر ــ هي رحلة يقوم بها فهد الى حماه ويعود ، رحلة لا تمسك بها حواسنا الخمس ، ولكنها تظل محلقة على رؤوسنا كالطير حتى تقع الواقعة ويعود العريس ، ومعه علامة الموافقة . عندما يصل ــ هكذا قالت له عمة فاطمة ــ فانظر «هل انه ما زال يطخهم ببارودته العثملية ؟ وفشكها ، يا حسرتي ، في الصرة المفتوحة أمامه قليل ومسترطب . تطق واحدة من بين عشر فتصيب» ، «فان لم يكن بقي ، في الصرة يا فهد شيء مــــن الفشك ، فهات لي يا فهد يا ابن النمر ، ان كنت تقدر علامة» . غير اننا جميعا نعلم ان والد العروس قد مات . مات وهو يطخهم. هذا لا يمنع فهد من الاستئذان ، بل هو يحتم عليه ذلك ، وهذا لا يمنعه من استحضار العلامة بل يتحتم عليه ذلك . وقد برهن فهد منذ الطفولة على انه عريس فاطمة بلا منازع منذ كان يقود في العاب الصبا الفريق العربي ويدخل في صراع عنيف مـــع الفريق الذي يمثل اسرائيل .. فاذا اتيحت الفرصة للفريـــق الصهيوني ان يأسر فاطمة فان فهد وحده هو الذي يستطيـــع استردادها . من هذه الصورة الرمزية البسيطة ، يستطرد الفنان

في اضافة صورة اكثر تركيبا ، فقد اقتحم السيل مخيم اللاجئين ذات ليلة اكثر سوادا من لياليهم السود . وابتلع الوحش الرابض في جوف الماء اطفال اللاجئين بالجملة . وكانت فاطمة من بين الاطفال الذين جرفهم السيل ، ولكن امها هذه المراة الاسطورة القت بنفسها في غياهب المجهول ، وامسكت اخيرا بفاطمة . كان الرجال قد توافدوا يبحثون عن الجثث والاحياء على السواء حين راوا فيما يرى النائم او المجنون «شيئا ما» يتأرجح في الفضاء ، ما ان اقتربوا منه حتى صرخوا صرخة رجل واحد : انها فاطمة . وارتفق احدهم الجدار الاملس للصخرة العاتية فاذا بأمها شبه ميتة وقد تجمدت اصابعها على ثوب فاطمة المدلاة من اعلى الهضبة ، لو افلتت لسقطت في الوادي السحيق . ورفع الرجال الام وابنتها معا ، ولكن الام لم تترك ذيل الثوب ، حتى لفظت النفس الاخير ، ولم يفلح الرجال العشرة ان يفكوا اصابعها عن ثوب الطفلة ، فمزقوه ، وبقيت قطعة الثوب راية مرفوعة على قبر الام الاسطورة . لذلك لم تدهش النسوة ليلة العرس حين تركتهن فاطمة وجرت من بينهن الى قبر امها ، وعادت . كذلك عاد فهد من عند ابيها ، ولكن لا كما يعود العائدون ، وانما كما يعود الفلسطينيون هذه الايام ومعهم علامتهم فعرسنا عرس فلسطيني قح ، واحتفالنا يختلف عن كل ما يعرفه العالم من احتفالات . عاد فهد محمولا على أكتاف رفقته في السلاح ، فقد نالته رصاصة من العدو وهو يغطي بالنيران رفاقه اثناء عودتهم من المهمة التي كلفوا بها هذه الليلة ، وأدوها بنجاح، وان كان فهد قد استشهد. وعاد الى فاطمة بأروع علامة ، وافق ابوها اذن ان تزف الى فهد. وها هم الرفاق يحملون هديته الى عروسه ، بندقيته ! لم تكن المفاجأة ــ في عمق أعماق فاطمة ــ مفاجأة ، وانما بدت وكأنها على موعد مع هذا الزفاف الدامي . كان اللاجئون قد أعدوا في ليلهم البهيم ثلاثا وعشرين لمبة كهرباء تضيء السنوات التي مضت

من عهد فهد ، تتوسطها لمبة كبيرة لفلسطين . اخذت فاطمة هدية العرس ، وقالت بل اليوم فقط ولد فهد ، وراحت تطلق الرصاصة تلو الاخرى بمهارة — ليست وليدة اليوم اطلاقا — على اللمبات الصغيرة ، وكلما انطفأت احداها ازدادت اللمبة الكبيرة توهجا .. حتى اذا انتهت من اطفاء اللمبات الثلاثة والعشرين بدت اللمبة الكبيرة كالشمس ، حرارة ووهجا . كأنه ابوها على باب الضيعة هكذا قال الجمهور الحاشد . وقالت فاطمة وهي تطلق الرصاصة الاولى .. هذه لاول سنة من عمر فهد «وهو يتعلم المشي في ظل اشجار الزيتون في كروم الضيعة» والطلقة الثانية لفهد وهو يتعلم الكلام بالعربية «لا لاجئية ولا مخيمية» ، والثالثة لفهد وهو ينزح من الجبل ، ويتعلم لغة جديدة لغة اللجوء والخيام . ثم تبدأ السنوات العشرون سنوات القهر والذل ، والطلقة الاخيرة في يوم ميلاد فهد ، لقد ولد اليوم ، ولتبدأ الرصاصة الرابعة والعشرون في رحلتها الى صدور الظالمين «فليسمعوا وليعدوا كم من الرصاص اطلق عليهم» . وكما ان فهد هو الانسان الفلسطيني الجديد ، الانسان المقاوم ، لا لاجىء الخيام ، فان فاطمة هي الاخرى ، فلسطين الجديدة ، ليست الذكرى او الحلم او الامنية «يا زهرة في الجبل ، فواحة بالعز . يا منارا على الشاطىء للضائعين في لجة البحر» . ومعذرة للضيوف الكرام ، فقد اكتمل بحضورهم السرور «لا تؤاخذونا ، فنحن نفرح مثلكم ، مثل باقي البشر ، عندما نزوج بناتنا لاولادنا، فلا تؤاخذونا ، ان كانت طريقتنا في الفرح تختلف» . ورددت الارض من حول المخيم زغاريد عرس الدم ، وهبط الصوت من قمة الجبل «نعم ، نطقت اخيرا ، رغم عشرين عاما من الصمت يا لاجئون بنتكم الخرساء» . وحقا لقد طال الطريق الى البصة ، في القديم كان على مسافة يوم واحد من المشي من عكا الشريفة لا اكثر ، اما الان فقد طال عشرين عاما . لا يوم «قد تغفوا قليلا، فيظن الناس اننا ميتون . لكن متى توفرت الذخيرة يا ولد وكانت

البواريد طيبة . آه . فلا بد ان ينهض حتى الذين ماتوا منا» .
ربما كان الصوت لابـي فاطمة او لأمها او لفهد او لغيرهم مـن شهداء الارض الاسيرة ، ولكن ما لا شك فيه هو ان ما نراه ليس جنازة ، وانما هو عرس فلسطيني .

والرواية على هذا النسق الشعري المفجع ، تلتقي مع رواية غسان كنفاني ــ فضلا عن لقائها مع الحركة السادسة من رواية اميل حبيبي ــ في اللقاء المستحيل ، وان الدم وحده هو الجسر الوحيد بين سفر الخروج الاول وسفر العودة . ولكن اديب نحوي يختلف مع صاحب «عائد الى حيفا» في ايمانه العميق بنسبيـة الحركة الفاعلة في الصراع ، لذلك فهو ــ فنيا ــ لا يجرد المقاومة من اهم ملابساتها ، وهو الموت . سوف نفقد الكثير حتى نجد الكثير ، سوف نربح العالم كله ولو خسرنا انفسنا . وخاتمـة «عرس فلسطيني» تكاد توهمك هي الاخرى في اختيار كاتبهـا لليلة زفاف بطلها موعدا لمصرعه ــ تماما كاختيار غسان كنفانـي للابن الفلسطيني ان يكون ضابطا اسرائيليـا ــ بأنها خاتمـة ميلودرامية .. لولا ان فكرة «عرس الدم» التي توسد البنـاء الروائي بأكمله بدءا من «الانتظار» المرئي والملموس وانتهاء بالرحلة الخفية عن الانظار ، هي الثيمة الروائية الاساسية . وهي ثيمة تزاوج بين الشعر والاسطورة تزاوجا حارا عميق الدلالة باقـي الاثر . وهو الاثر القريب، من الحس التراجيدي والبعيد كل البعد عن الافتعال المسرف للعواطف السريعة الزوال .

بطولة الفرد بين الواقع والرمز

تنسحب فكرة الماضي الى الخلف في روايـة «الابتر» (١)

---

١ ــ الطبعة الاولى ــ عام ١٩٧٠ ــ دمشق (لا يوجد اسم الناشر) .

للكاتب السوري ممدوح عدوان ، لتبرز فكرة البقاء في الارض، وهي الفكرة التي داعبت الكاتب المصري السيد الشوربجي في الرواية المصرية الوحيدة التي تصدت لواقعنا بعد الهزيمة ، رواية «اطول يوم في تاريخ مصر» (١) . ولكن ممدوح عدوان منذ السطر الاول حتى الكلمة الاخيرة في «الابتر» قدم الرمز الشعري على الواقع الخام ، ومن ثم جاء العمل الفني اقرب ما يكون الى التكامل بين الشكل والمضمون . بينما اراد السيد الشوربجي ان يراوح بين الواقع والرمز ، فاختلت رؤية الواقع وتاه الرمز .. لماذا ؟ لان ممدوح عدوان — وهو شاعر اولا — قد صاغ روايته على هوى القصيدة المحترقة في ضلوعه وتأبى ان تخرج من القلب. الا في هذا القالب النثري المركز والمركب من السرد والحوار. ان القصيدة تبرر لصاحبها دائما كافة المغريات لتضخيم الذات او لتعذيبها على حد سواء ، انها تؤهل الشاعر لان يتصور انه مركز الكون في قوته وضعفه معا ، اما الرواية فانها اذا لم تكن قد وقعت في نطاق جاذبية المونولوج الداخلي ، او ضمير المتكلم عموما فانها كالمسرح تتيح لكاتبها فرصة الجدل بين الذات والموضوع ، فرصة الحوار بين الانا والآخر . والقصيدة الحديثة لم تعدم اسلوب الحوار بأن يلجأ الشاعر الى تعدد الاصوات، ولكن صوته يظل مع هذا هو الصوت الاعلى . والشاعر ممدوح عدوان قد احس بحوار النقائض داخله ، فاختار القالب الروائي المركز اسلوبا حيا لتجسيد هذا الصراع المؤسي بين الانسان والارض من ناحية ، والعدو الغاصب للانسان والارض من ناحية اخرى . ذلك انه رفض منذ البداية ان تكون «الانا» هي سيدة الموقف الفني ؛ ظاهرة او متخفية ، فاحتمى بين جدران فن

---

١ — الطبعة الاولى — ١٩٧١ — مطبعة دار التأليف بالقاهرة .

يمارسه للمرة الاولى فيما أعلم . ولكنها ممارسة جديرة بالاحترام والتقدير من جانبنا ، وبالتنمية والتطوير من جانب هذا الكاتب الاصيل والموهوب .

يركز الفنان الضوء الباهر على فلاح سوري عجوز رفض ان يغادر قريته مع المئات الذين تركوها ، الواحد بعد الآخر تحت تهديد السلاح ، حتى اخلص اصفيائه تركه اخيرا تحت وطـأة اليأس من عودة الذين ذهبوا . ولكن الفلاح العجوز لا يعبأ بكل ما يحيطه من مغريات الهجرة او تهديداتها ، وانما هو يرى في البقرة والارض والساقية والبيوت والاكواخ التي تركها اهلهـا وجوده الحقيقي الذي لا بديل له سوى الموت . ويتخذ هـذا الايمان بالوجود شكله الدرامي في الانتظار الطويل المر «لقـد تأخروا قليلا . ولكن لا بأس ، انني اتوقعهم اليوم او غدا» هكذا اجاب كل من سألوه وضايقوه وهددوه واغووه . ويضع الكاتب بطله المنتظر ليوم سيطول ، امام ثلاث تجارب رئيسية : اولاها حين ارسل الحاكم العسكري الاسرائيلي في طلبه . وفي الطريق كان قبر الجندي المجهول هو كل ما استرعى انتباهه ، بعكس الذين أثارتهم الدهشة حين علموا ان الحاكم عرض عليـه ان يشتري منه البقرة والارض ويرحل فرفض . نعم ، رفض العجوز اي ثمن ، رغم علمه بأن الحاكم يستطيع ان يأخذ ما يريد بالقوة، يستطيع حتى ان يقتله . ولكن رفض . والموقف الثانـي حين اقتحم وحدته ذات ليلة شاب عربي فوجيء به انه يقاتل ، وانه ليس عسكريا وانما هو طالب بالجامعة ، وانه ليس وحده يقاتل ، بل هناك مثله كثيرون ودار بينهما هذا الحوار :

« ــ كان علينا ان نقاتل منذ زمن طويل ، لقد تأخرنا كثيرا . ولكن لم يفت الاوان بعد .

ــ هل انتم كثيرون ؟

ــ لا بأس .

ــ مئة ؟

ــ بالآلاف .
ــ عظيم
ــ لا يجب ان يقاتل الآخرون كلهم .
ــ والآخرون ماذا يفعلون ؟
ــ لا شيء ، يكرهون انفسهم ، ويحبوننا لاننا نموت» .

وفي احدى اللحظات المترعة بالحب والامل ، بدت من عيني العجوز نظرة وجلة مشبعة بالخوف على مصير هذا البرعم المقاتل، فقال له الشاب في ثقة «الموت في كل مكان ، لكنه يبتعد عنا كلما اقتربنا منه» . وبعد ان اكلا معا ما تيسر من الطعام الجاف والشراب المر ، حانت لحظة الوداع ، وبقي العجوز من جديد وحيدا . وراح يضرب بفأسه في الارض فازداد شعوره بالوحدة حين اصطدمت الفأس بصخرة لا تهتز من مكانها . ولكن سرعان ما فلسف هزيمته في رفعها بقوله «هذه الصخرة ضربت شروشها في الارض لانها تركت هناك منذ زمن طويل جاءت من مكان ما . سقطت ربما من الجبل ، ثم ساعدها اهمالنا لها على ان تصبح قسما من الارض ، وعلى ان تعذبني نهارا كاملا» وهي كلمات تحمل رمزا مزدوج المعنى : فهو يعزي نفسه من ناحية على انه كهذه الصخرة لا سبيل الى رفعها من مكانها ، او انه يستحلب مرارة الماضي في جرعة واحدة هي ان اهمالنا لتواجد العدو في ارضنا اتاحت له هذا الوجود . والموقف الثالث حين اقبل جنود العدو ذات يوم يفتحون البيوت والاكواخ ، ويأخذون ما بها ، يحرقون محصول القمح في تمام نضجه ، يتغمزون عليه ويضحكون . وعبثا راحت توسلاته ان يتركوا ما ليس لهم ، وأن ينقذوا القمح من الحريق . قال له الضابط ان يترك كل شيء ــ كالباقين الذين لن يعودوا ــ ويرحل ولكنه تحامل على نفسه وذهب الى جوار بقرته والساقية خوفا على الارض من ان يسرقونها بما عليها ويذهبون . ولم يكن القلق والحزن قد انزاحا

عن صدره حين دوت بالقرب منه رصاصة ارتجف لها قليلا ، والتفت الى الجنود باعياء . ولكن الطلقة الثانية رمته على خاصرته وافلتت منه - اخيرا - حبل البقرة وشهق متذكرا ذلك الشاب «الفدائي» الذي لن يراه وهو يمر بالقرية «هل سيدفنونني ؟» واختلط دمه بالتراب .

ان بطولة الفرد في «الابتر» هي بطولة رامزة الى موقف من الاحتلال . واذا لم نقرأ على ضوء هذا الاعتبار لبدت لنا غاية في التعسف والافتعال فاستبقاء هذا العجوز في ارضه حتى الموت، وتصوير سلوكه مع الجنود والضباط والفدائي على نحو بالغ العفوية التي تصل احيانا الى درجة البلاهة ، هذه كلها صياغة رمزية لنبي المجنون .. والكاتب كان واعيا الى غير حد ، بأن «البقاء في الارض» ليس شعارا ميتافيزيقيا ، فهذا البقاء لن يحول دون حرق الارض ، ونهب البيوت وقتل العجوز .. ولكن البقاء في الارض معلق بهذا الامل المتحرك في جسد الفدائي ، الذي اقبل على العجوز ذات مساء كأنما - في عشائهما الاخير - يسلم احدهما الامانة للآخر ، والآخر يقدم العهد على ان يكون الموت هو الجسر الى الحياة ، وليس نهاية للحياة .

اما السيد الشوربجي فقد اختار لروايته «اطول يوم في تاريخ مصر» فكرة ذهبية كانت جديرة بأن يأخذها الكاتب مأخذ الجد ، وبخاصة وانها الرواية المصرية الوحيدة التي تصدت لاوضاعنا بعد الهزيمة . ولكن الكاتب تعجل في صياغتها على نحو قريب من صياغة الافلام المصرية متأثرا في ذلك - كما يبدو لي - بعمله المتواصل في الاذاعة والتليفزيون .

والرواية على هذا النحو هي امتداد للشكل التقليدي ، ولكن في صورة ممعنة في التبسيط والهامشية من ناحية ، والتفكك من ناحية اخرى . بانتهاء حرب الايام الستة ، يبدا اطول يوم في تاريخ مصر ، اليوم الذي ما زلنا نعيشه من ذلك الوقت . والمدينة التي اختارها الكاتب مسرحا لاهم الاحداث هي السويس ،

والحدث الرئيسي هو الهجرة التي دفعت اليها ظروف الحرب ، من مدن القنال الى بقية محافظات الجمهورية . ومن الطبيعي ان يركز الكاتب الضوء على شريحة البرجوازية الصغيرة في المدينة، لان مشكلاتها هي الاكثر تجسيدا والاقدر تعبيرا عن رؤية الكاتب للهزيمة والمقاومة على السواء .

كمعظم الروايات التقليدية «الاجتماعية» تصبح «العائلة هي بؤرة احداث الرواية ، من الجد الى الحفيد ، ومن الاصهـــار والانسباء والاقارب ، يختار الكاتب شخصياته «النمطية» الـى الدرجة التي تتحول معها الى «اقنعة» .. فالكاتب لم يستفـــد كثيرا من تراث الرواية التقليدية في ثوبها الواقعي حيث تمتلىء الشخصيات باللحم والدم ، وتبلغ حيويتها مبلغ الايهام الكامل. والجد العجوز الذي يعمل بقالا في احد شوارع السويس ، هو الشخصية التي تشبه من حيث المظهر الفلاح السوري العجوز في رواية «الابتر» يرفض ان يهاجر حتى اذا ذهب الجميع الى القاهرة والاسكندرية وطنطا .. حتى زوجته ذهبت هي الاخرى مع بناتها واحفادها .. لم يبق معه سوى «آمال» حفيدته مـن ابنه الكبير المتوفي ، وهي التي آثرت البقاء مع جدها خصوصا بعد هذه العلاقة البريئة التي نمت في ضلوعها، بينها وبين هذا الجندي الذي جاء يوما يطلب علبة سجائر ، فالتحمت العيون في نظرة ربطت بينهما رباطا عميقا . تتوالى الغارات على السويس وتتوالى المصائب على الاسرة التي هاجرت بالوفاة والافـــلاس والتشرد والسجون . ولكن «آمال» وحدها هي التي صمدت في حبها ، رغم كل الاهوال التي صادفتها .

والكاتب يهوى المفاجآت التي تزخر بها السينما المصرية .. ففي اليوم الذي قرر فيه «عزمي» ان يأتي ليخطبها ، يصـــاب بشظية وينقل الى مستشفى المعادي . وفي اليوم الذي تذهب اليه يخرج هو من المستشفى الى قريته التي لا تعرفها . وفـي

اليوم الذي تتم فيه خطبتها الى احد اصدقاء العائلة ، يعــود عزمي من القرية لتصطدم عيناه بدبلة الخطوبة اللامعة فــي اصبعها . وهكذا المفاجآت تلو المفاجآت حتى تحولت الروايـة الى ميلودراما حقيقية تستدر الدموع استدرارا . ولكن الكاتب يرفض هذه النهاية القاتمة ، فترفض آمال ـ بناء على طلبه ـ ان تخضع للخطبة المفروضة عليها . وفي الوقت نفسه يرفض حمدي ـ احد شباب العائلة ـ حياة الصعلكة والتشرد ، وينضم الــى صفوف الفدائيين في الاردن .

والرواية تطيل النظر الى «الخارج» ونادرا ما تقتحم العالم الداخلي للشخصيات والاحداث والمواقف .. ولولا ان مجــرد النظر الى الخارج من شأنه ان يصطاد الكثير من ملامح الفترة المضنية التي نعيشها لخلت الروايـــة من اي معنى يستوجب كتابتها . لقد جاءت ريبورتاجا واسعا لأطول يوم ـ فعلا ـ في تاريخ مصر . وبالطبع فان صور الريبورتاج سطحية وجزئية ، ولكنها في النهاية صور حقيقية لبعض احزان مصر . وبالطبع ، فان صور الريبورتاج مأخوذة بعين البورجوازي الصغير القصيرة النظر ، ولكنها في النهاية صور حقيقية لجزء من المرارة العالقة بحلق شعبنا .

وبعد ، فان الرواية العربية الجديدة وقد نادت حزيران في نسيجها الفني وبنائها الفكري ، انما كانت تقوم بدور هام فــي صياغة الوجدان العربي بعد الهزيمة ، بعضهـــا صاغه سلبا ، وبعضها صاغه ايجابا ، وبعضها صاغه بين بين . ولكنها في جميع الاحوال ، وبرغم انقسامها الى تيارين احدهما يضخم «الأنـــا» والثاني يضخم «الآخر» ، فانها استطاعت ان تنجز مهام «الوثيقة الفنية الاولى» عن أخطر مراحل تاريخنا ، وان تنجز في الوقت نفسه ، خطوة باهرة على طريق تطور فن عظيم بين فنوننا ، هو فن الرواية . تقول هذه الوثيقة وهذه الخطوة انه :

● اذا جاز لنا ان ندعو التيار الاول في الرواية الحزيرانية ، تيارا مونولوجيا ، فانه يجوز لنا ان ندعو التيار الآخر تيـــــارا ديالوجيا . على انه بينما لا يحرز ضمير المتكلم في الاتجاه الاول كسبا موضوعيا للتعارض الجذري بين اداة «الانا» والمادة الروائية المختارة — وهي حدث سياسي في المقـــام الاول — فان ضمير الغائب في غالبية الاتجاه الثاني يحرز كسبا محققا للتوافق الفني بين اداة «الآخر» والمادة الروائية نفسها .

● ان ضمير المتكلم في الاتجاه الاول لم يرتفع الى مستوى تيار الشعور، فلم تمر الاحداث الخارجية من خلال انبوبة الذات، بحيث يصبح «الداخل» انعكاسا شخصيا للخارج .. وانما ادى التعارض بين اداة التعبير وموضوع التعبير الى خلل في البناء الروائي ، تسطحت بواسطته المرئيات المباشرة ، لانهـــا جاءت اسقاطا عنيفا لموقف مسبق من الواقع . هذا ، بينما كان الراوية في الاتجاه الثاني همزة وصل موضوعية بين النظر والاشيـــاء موضع النظر ، مما وفر لمعظم اعمال هذا الاتجاه درجة عالية من التماسك الروائي .

● كان من الطبيعي الا تنفذ اعمال الاتجاه الاول الى نقيض الظاهرة ، الى المقاومة ، ولكن اعمال الاتجاه الثاني تورطت احيانا — بدافع رد الفعل — الى تغليب النقيض النامي على النقيـــض السائد، تغليب المقاومة على الهزيمة.. فيما عدا رواية «سداسية الايام الستة» التي اكتفت بصياغة السؤال — على الصعيـــد الجمالي — بصورة تطرح كافة الاحتمالات ، على الصعيد الفكري.

● يشترك التياران كلاهما — فيما عدا رواية غسان كنفاني الجيدة ورواية السيد الشوربجي الرديئة — في تحطيم الاصول التقليدية للرواية العربية والاسهام في تأسيس رواية عربيـــة جديدة ، مستفيدة من تراثنا القليل نسبيا ، ولكنها تتجـــاوزه — بالقطع — الى آفاق غير مطروقة .

● من اهم ملامح التجديد في كلا التيارين الكثافة الشعرية

التي تتكون من الاختيار الحساس لجزئيات تنبت من الواقع ولكنها ترتفع الى مستوى الرمز ، سواء كانت هذه الجزئيات شخوصا او حوادث او مواقف ، تتكون هذه الكثافة الشعرية كذلك من تبطين الخامة الواقعية بالحوادث والخرافات والاساطير ، وايضا باستخدام «التضمين» الشعري بين موقف وآخر ، على لسان شخصية او اخرى ، شعرا عربيا او اوروبيا قديما او جديدا ، لشاعر معروف او لشاعر مجهول.

● تختفي من اهم اعمال الاتجاهين الشخصية ذات الابعاد التقليدية الجسمانية والنفسية ، كما تختفي الشخصية الخارقة للعادي والمألوف ، رغم ان بعض الاعمال تتحدث عن البطولة ، ولكنها حين تصنع ذلك فانها تتحدث عن بطولة الانسان العادي والمألوف . الشخصية في الرواية الحزيرانية كالرمز الشفاف نمطية حينا وفردية احيانا ، ولكنها رامزة الى ما هو ابعد منها في جميع الاحيان .

● الحدث في اغلب هذه الروايات — من كلا التيارين — ليس هو الواقعة المتطورة طوليا مع الزمن التاريخي ، وانما هو الموقف المتجذر عمقا والمتفرع ارتفاعا .. فالنسيج الروائي هنا يشبه الشجرة ، ولا يشبه القطار او النهر . ذلك ان الاطار العام للحدث — على خلاف الرواية التقليدية — معروف مقدما ، انه الخامس من حزيران . وليس هناك جديد في حدود هذا الاطار. وانما الجديد حقا ، ينبع من الموقف في مده وجزره ، بين تجمده وتوقده . لذلك كان اختزال التفاصيل من آيات حركة الحدث في الرواية الجديدة ، ومن هنا جاء تركيزها البالغ الحدة والعنف والبرودة ايضا . ولكن هذا التركيز الذي يبعض الاعمال الى ستين صفحة من القطع المتوسط ، لا يعني بحال اننا بازاء قصة قصيرة ممطوطة ، وهي الشكل الذي يغري النقاد بالانزلاق الى تعميم الحكم بأن هذه الاعمال ليست فنا روائيا . انها روايات قصيرة نعم ، ولكنها ليست قصصا قصيرة مطولة

على الاطلاق . تستفيد من اساليب القصة القصيرة والقصيدة الشعرية والمسرح الجديد ، ولكنها في خاتمة المطاف اعمال روائية .

● رؤية المثقفين هي الرؤية الغالبة علىهذا الانتاج الحزيراني، وهي في الاغلب رؤية البورجوازي الصغير البالغ القلق والتردد والاطلاق والتعميم . ولكن جانبا من هذا الانتاج ـ هو التيار الاول ـ لا يتحرك من اسار الحركة السلبية للبورجوازي الصغير، وجانبا آخر ـ هو التيار الثاني ـ يبذل من الجهد والمعاناة ما يتحرك به ايجابيا الى فكرة الثورة . ولكن الامر في جميع الاحوال لا يتجاوز رؤية المثقف البورجوازي الصغير سواء كان إلها معزولا لا يطل من عليائه على دنيا البشر ، او مناضلا ثوريا يحمل على كتفيه راية المقاومة قولا او فعلا .

غير اننا في النهاية امام ظاهرة روائية جديدة ، تلازمت داخلها عناصر التجديد في الفكر بعناصر التجديد في الفن ، هذا التلازم الذي يؤدي في خط سيره للامام ، الى قيام رواية «عربية» جديدة .

اغسطس ١٩٧١

مؤلفات
الدكتور غالي شكري

(١) **سلامة موسى وأزمة الضمير العربي .**
- الطبعة الأولى ـ مكتبة الخانجي ـ القاهرة ١٩٦٢ .
- الطبعة الثانية ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ١٩٦٥ .
- الطبعة الثالثة ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٥ .
- الطبعة الرابعة ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨٣ .

(٢) **ازمة الجنس في القصة العربية .**
- الطبعة الأولى ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٦٢ .
- الطبعة الثانية ـ دار الكاتب العربي ـ القاهرة ١٩٦٧ .
- الطبعة الثالثة ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٧٨ .

(٣) **المنتمي ـ دراسة في ادب نجيب محفوظ .**
- الطبعة الأولى ـ مكتبة الزنارى ـ القاهرة ١٩٦٤ .
- الطبعة الثانية ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦٩ .
- الطبعة الثالثة ـ دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٢ .
- الطبعة الرابعة ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨٧ .
- الطبعة الخامسة ـ مكتبة أخبار اليوم ـ القاهرة ١٩٨٨ .

(٤) **ثورة المعتزل ـــ دراسة فى أدب توفيق الحكيم .**

ـــ الطبعة الأولى ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة ١٩٦٦ .

ـــ الطبعة الثانية ـ دار ابن خلدون ـ بيروت ١٩٧٦ .

ـــ الطبعة الثالثة ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨٢ .

(٥) **ماذا أضافوا إلى ضمير العصر ؟**

ـــ الطبعة الأولى ـ الدار القومية لطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٧ .

(٦) **أمريكا والحرب الفكرية .**

ـــ الطبعة الأولى ـ دار الكاتب العربظآأؤشر ـالقاهرة ١٩٦٨ .

(٧) **شعرنا الحديث ... إلى أين ؟**

ـــ الطبعة الأولى ـ دار المعارف ـــ القاهرة ١٩٦٨ .

ـــ الطبعة الثانية ـــ دار الآفاق الجديدة ـــ بيروت ١٩٧٨ .

ـــ الطبعة الثالثة ـــ دار الشروق ـ القاهرة ١٩٩١ .

(٨) **أدب المقاومة .**

ـــ الطبعة الأولى ـ دار المعارف ـــ القاهرة ١٩٧٠ .

ـــ الطبعة الثانية ـــ دار الآفاق الجديدة ـــ بيروت ١٩٧٩ .

(٩) **مذكرات ثقافة تحتضر .**

ـــ الطبعة الأولى ـــ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٠ .

ـــ الطبعة الثانية ـــ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٤ .

(١٠) **معنى المأساة فى الرواية العربية .**

ـــ الجزء الأول ـ الرواية العربية فى رحلة العذاب .

الطبعة الأولى ـــ عالم الكتب ـ القاهرة ١٩٧١ .

الطبعة الثانية ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨٠ .

(١١) **العنقاء الجديدة صراع الأجيال في الأدب المعاصر .**

— الطبعة الأولى — دار المعارف ـ القاهرة ١٩٧١ .

الطبعة الثانية — دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٧ .

الطبعة الثالثة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣

(١٢) **ذكريات الجيل الضائع**

— الطبعة الأولى — وزارة الاعلام العراقية ـ بغداد ١٩٧٢ .

— الطبعة الثانية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٤ .

(١٣) **ثقافتنا بين نعم ولا .**

— الطبعة الأولى — دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٢ .

— الطبعة الثانية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٤ .

— الطبعة الثالثة ـ الثقافة الجماهيرية ـ القاهرة ١٩٩١

(١٤) **التراث والثورة .**

— الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٣ .

— الطبعة الثانية ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٩ .

— الطبعة الثالثة ـ دار الثقافة الجديدة ـ (تحت الطبع)

(١٥) **عروبة مصر وامتحان التاريخ .**

— الطبعة الأولى ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٤ .

— الطبعة الثانية ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨١ .

(١٦) **ماذا يبقى من طه حسين ؟**

— الطبعة الأولى ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٤ .

— الطبعة الثانية — المؤسسة العربية (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٥ .

(١٧) **من الأرشيف السري للثقافة المصرية .**

— دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٥ .

(١٨) **عرس الدم فى لبنان .**

ـــ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٦ .

(١٩) **غادة السمان بلا أجنحة .**

ـــ الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٧ .

ـــ الطبعة الثانية ـــ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٩ .

ـــ الطبعة الثالثة ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٩٠ .

(٢٠) **يوم طويل فى حياة قصيرة .**

ـــ الطبعة الأولى ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٧٨ .

(٢١) **النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث .**

ـــ الطبعة الأولى ـــ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٨ .

ـــ الطبعة الثانية ـــ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٢ .

ـــ الطبعة الثالثة ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٢ .

ـــ الطبعة الرابعة . الهيئة العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٩٢ .

(٢٢) **الثورة المضادة فى مصر .**

ـــ الطبعة العربية الأولى ـــ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٨ .

ـــ الطبعة العربية الثانية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٣ .

ـــ الطبعة الثالثة ـ كتاب الأهالى ـ القاهرة ١٩٨٧ .

ـــ الطبعة الفرنسية الأولى ـ دار لوسيكومور ـ باريس «١٩٧٩ .

ـــ الطبعة الإنجليزية الأولى ـ دار زد ـ لندن ١٩٨١ .

(٢٣) **الماركسية والأدب .**

ـــ الطبعة الأولى ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٧٩ .

(٢٤) **اعترافات الزمن الخائب .**

ـــ الطبعة الأولى ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٧٩ .

ـــ الطبعة الثانية ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٢ .

(٢٥) **أنهم يرقصون ليلة راس السنة .**

— الطبعة الأولى ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨٠ .

— الطبعة الثانية ـ الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٢

(٢٦) **محاورات اليوم السابع .**

دراسات عن مصر فى الأدب العربى الحديث .

— الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٠ .

(٢٧) **البجعة تودع الصياد .**

— الطبعة الأولى ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٨١ .

(٢٨) **دفاع عن النقد ـ خلفية سوسيولوجية .**

— الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨١ .

— الطبعة الثانية ـ (تحت الطبع)

(٢٩) **محمد مندور ، الناقد والمنهج .**

— الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨١ .

(٣٠) **بلاغ إلى الراى العام .**

— الطبعة الأولى ـ دار أخبار اليوم ـ القاهرة ١٩٨٨ .

(٣١) **دكتاتورية التخلف العربى .**

— الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٦ .

— الطبعة الثانية ـ الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣

(٣٢) **الثقافة العربية فى تونس ـ الفكر والمجتمع .**

— الطبعة الأولى ـ الدار التونسية للنشر ـ تونس ١٩٨٦ .

(٣٣) **مواويل الليلة الكبيرة ـ رواية .**

— الطبعة الأولى ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٥ .

— الطبعة الثانية ـ الدار التونسية ـ تونس ١٩٨٦ .

(٣٤) **مرآة المنفى ـ اسئلة فى ثقافة النفط والحرب .**

— الطبعة الأولى ـ دار رياض الريس للنشر ـ لندن ١٩٨٩ .

(٣٥) برج بابل ــ النقد والحداثة الشريدة .

ــ الطبعة الأولى ــ دار رياض الريس للنشر ــ لندن ١٩٨٩ .

(٣٦) أقواس الهزيمة ــ وعى النخبة بين المعرفة والسلطة .

ــ الطبعة الأولى ــ دار الفكر للدراسات والنشر ــ القاهرة ١٩٨٩ .

(٣٧) أقنعة الارهاب ــ البحث عن علمانية جديدة .

ــ الطبعة الأولى ــ دار الفكر للدراسات – القاهرة ١٩٩٠ .

ــ الطبعة الثانية ــ الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٢

(٣٨) نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل .

ــ الطبعة الأولى ــ الهيئة العامة للاستعلامات ــ القاهرة ١٩٨٨ .

ــ الطبعة الثانية ــ دار الفارابى ــ بيروت ١٩٩٠ .

(٣٩) توفيق الحكيم ــ الجيل والطبقة والرؤيا .

ــ الطبعة الأولى ــ دار الفارابى ــ بيروت (تحت الطبع)

(٤٠) الأقباط فى وطن متغير .

ــ الطبعة الأولى ــ كتاب الأهالى ــ القاهرة ١٩٩٠ .

ــ الطبعة الثانية ــ دار الشروق ــ القاهرة ١٩٩١ .

(٤١) بداية التاريخ من زلزال الخليج إلى زوال السوفيات

ــ دار سعاد الصباح ــ القاهرة ١٩٩٢

مترجمات

أدب المقاومة فى فيتنام

الطبعة الأولى ــ وزارة الثقافة السورية ــ دمشق ١٩٦٩ .

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٩٤٣٢ / ١٩٩٣

I.S.B.N 977-01-3546-1